عن الأزمة الثقافية

■ إبراهيم الحميد

بعد أن أصبحت النظرة إلى الأدب والثقافة في مجتمعنا مجرد نظرة استهلاكية، لا أكثر، وبعد أن أصبح الأدب من الكماليات التي ينظر إليها الكثير من أفراد هذا المجتمع، على أنه لا لزوم له، أجد أنه من الأهمية بمكان أن نطرح تساؤلات على المستوى الوطني عن الحال الذي وصلنا إليه، وعن المسئول عن هذا التردي الثقافي الذي نعيشه، وهل هو امتداد لحالة النكوص والتخلف الذي يعيشه عالمنا العربي والإسلامي؟!

عندما نتحدث عن وظيفة الأدب والثقافة في مجتمعنا، لا بد أن نبدأ بتحليلٍ لواقع هذه المجتمع، ومن ثم نعود إلى الوظيفة المطلوبة منه أن يؤديها فيه.

لقد عانى مجتمعنا - امتدادا لحقب طويلة - من الفقر والجهل، حتى إذا بدأ عصر التنوير، وبدأت بوادر التنمية الثقافية والأدبية، جاءت موجات عابرة للمسافات والحدود، لتحول اهتمام هذا المجتمع إلى معارك جانبية، بعيدا عن المعركة الرئيسة التي توصل إلى بر الأمان، بمجتمع مثقف وواع.

ربما يتبادر إلى الأذهان سؤال: هل مجتمعنا بحاجة إلى الأدب، وهل وصل هذا المجتمع في يوم من الأيام إلى درجة يمكن معها أن يعدُّ مجتمعا واعيا أدبيا؟!

وعلى الرغم من عبثية السؤال، إلا أنه سؤال وجودي لا بد منه لإدراك الأزمة الثقافية التي تجتاحنا، حيث يعيش المثقف في أزمة مع نفسه أولا، ومع مجتمعه ثانيا، وتعيش المؤسسات الثقافية حالة أشبه بما يمكن تسميتها «العزلة»، نتيجة لعدم توافق خطابها الثقافي مع الواقع الاجتماعي الذي وصلنا إليه، و للإجابة على هذا السؤال لا بد من إدراك المعطيات التي أوصلتنا إلى ما نحن عليه، من واقع اجتماعي وثقافي، وبالتالي أدبي، حيث ندرك أن هناك مشروعات كبرى، قادت المجتمع إلى الابتعاد عن الاهتمامات الثقافية وبالتالي الأدبية، في ظل خطاب أحادي غير متوازن، ومنها باختصار:

- الحركة الرياضية

لقد كان للحركة الرياضية، وتزايد الاهتمام بها، دور بارز في إذكاء الحماس الرياضي لدى

شرائح متعددة من المجتمع، ما أدى إلى تفريغ شريحة كبيرة من أبنائه من اهتماماتها الأصلية وحرفها، نحو الاهتمامات الرياضية، ومن ثَمَّ الابتعاد عن الأدب ثقافة و اهتماما.

- التيارات الدينية

تعد التيارات الدينية التي تنازعت المجتمع، إحدى الموجات الكبرى التي جرفت معها تيارا كبيرا من مجتمعنا، نحو الاهتمامات الدينية المتطرفة، على الرغم من اعتقادنا سابقا، أن التيار الديني هو التيار الوحيد الذي عمل وفق برنامج جاد لأدلجة مريديه، ومن ثم تحويل خطابهم الثقافي إلى وجهة محددة، وعلى الرغم من ذلك، فقد أفرز هذا التيار، أجيالا اجتماعية بعيدة عن التيارات الأدبية والاهتمامات الثقافية، بل جاءت بأعداء للثقافة و الأدب، معتقدين أن الاهتمام الذي توليه الدولة للأدب، ما هو إلا ضرب من العبث.

- الصحافة و الإعلام

على الرغم من الدور التعبوي للإعلام، إلا انه أسهم بشكل كبير في ثقافة أبعدت الناس عن الأدب، من خلال تكريس نوعين من الخطابات الثقافية التي لا تتجاوز الخطاب الديني و اللغة و الشعر المحكيان.

- التلفاز

على الرغم من الدور الخطير لجهاز التلفاز، إلا أنه لم يُستغل في بداياته لتكريس خطاب يؤدي إلى زيادة الاهتمام الاجتماعي بالأدب، بل قاد خطابا أدى إلى تكريس واقع جديد، أفرز تسطيحا لثقافة الناس، وتحويل المجتمع إلى قطيع، لا هم له إلا توفير احتياجاته الاستهلاكية، من خلال البرامج والمسلسلات وغيرها.

- الشعر المحكي

لقد كان الشعر المحكي - على الرغم من أهميته التاريخية والتوثيقية، وكونه امتدادا للثقافة الشفهية - أكبر عوامل تسطيح الثقافة الشعبية، وتخريب ذائقتها العربية، حتى لم يعد المجتمع يتذوق أو يستسيغ سوى الشعر المحكي باللهجة المحلية، وبالتالي جرى إبعاد جمهور واسع من المتلقين عن ساحات الأدب الحقيقية.

- التعليم

أسهم التعليم بقسط وافر من تجهيل المجتمع، وذلك بتخريج أفواج من الطلاب الذين لم يكونوا على مستوى من تعليم يتيح لهم مواصلة تعليمهم، وبالتالي قيادة المجتمع، ولهذا وكما كان يقول أحمد لطفي السيد، «الجهل خير من التعليم الناقص»، إذ فقدت جميع المؤسسات التعليمية بوصَلَتها، وأصبحت الجامعات مجرد مدارس أو ثانويات كبيرة.

وبهذا نجد أننا لن نستطيع تحديد العلاج للحالة التي يعاني منها مجتمعنا، ما لم تتضافر جهود الدولة ومؤسساتها التعليمية، ومؤسسات المجتمع المدني، لسد الفجوة في تهميش مستوى الوعي الأدبي والثقافي، من خلال برامج تمتد لسنوات طويلة قادمة، ضمن إستراتيجية بعيدة المدى للتغيير الثقافي.

خصائص الرواية الجديدة وملامحها (المشهد الروائي المصري نموذجا)

■ هويدا صالح*

بدأت الرواية - بوصفها شكلاً وجنساً أدبياً - في الذيوع والانتشار في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وهي ظاهرة ثقافية أدبية متصلة بالعالم عبر التمثيل السردي، ومنفصلة عنه بالتعبير الذاتي عن المؤلف؛ بوصفه منتجاً للنص، وخالقاً للعوالم المتخيلة فيه. وبعبارة أخرى، تقف الرواية على الحدود الفاصلة بين الفرد والعالم، وتتحرك ذهابا وإيابا بينهما. ولم تعد تقبل مهمة تصوير العالم، ومحاكاة خريطته البشرية والتاريخية كما هو، إنما صارت مهمتها إعادة إنتاجه، وترتيبه، وتمثيل القيم الثقافية فيه.

ولا يمكن الحديث عن ملامح الرواية الجديدة، وتقنيات السرد فيها، إلا بعد الرجوع إلى الوراء، لنعرف - وبشكل مختصر - التيمات الأساسية التي قامت عليها الرواية التقليدية.

لقد اعتادت الرواية التقليدية الاحتفاء بالحكاية، وتسلسلها المنطقي الذي يأخذ في الاعتبار التدرج المتتابع، والتنامي في الحدث، وصولا إلى نهاية تنحل فيها الأزمة، أو ما يسمى بلحظة الذروة، وإعادة التوازن المفقود.

كذلك كان الوصف أحد تقنيات بناء الرواية التقليدية، سواء وصف الشخصيات في مظهرها الخارجي، أو وصف المكان، وكانت تطول صفحات الوصف، ويظهر الكاتب براعته في قدرته على الوقوف على الجزئيات، وإظهارها، وتتبع حركة الشخصيات في دقائقها. وكان الوصف يضطلع بمهمة جعل القارئ يرى الأحداث، وكأنها تجري أمامه، ويرى الشخصيات وكأنها تتحدث وتتحرك أمامه. يقول آلان روب جرييه في كتابه «نحو رواية جديدة»:

«إن الوصف كان يهدف في معظم الأحيان إلى بناء ديكور، وإلى تحديد إطار الحدث، وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسة. وكان نقل الأشياء الموضوعة بهذه الطريقة الدقيقة يشكل عالما مستقرا مؤكدا، يمكن الرجوع إليه بعد ذلك بسهولة، عالم يؤكد - بفضل تشابهه مع عالم الواقع - صحة الأحداث والكلمات والحركات التي سيملأ بها الكاتب هذا الإطار».

أما الزمان، فقد كان أحد التيمات الرئيسة التي تقوم عليها الرواية التقليدية؛ فالأحداث التي يخلقها الروائي، والشخصيات التي يجسدها، تتحرك في زمن محدد ومعين، وهو زمن تصاعدي يتقدم دائما إلى الأمام، ولا يمكن العودة إلى الوراء في الزمن، إلا من خلال الفلاش باك، أو التذكر والاسترجاع. والزمن في الرواية زمن مرن، فالروائي متحرر من قيوده، يستطيع أن يعبر أجيالاً أو قرونا، دون أن يحطم الخيال.

كذلك يعد السرد وسيلة مهمة، يعتمدها الروائي كوسيلة لنسج الأحداث الواقعة والمتخيلة وإنتاجها، وتوزيعها في ثنايا النص الروائي. والسرد في الرواية التقليدية هو قوامها الأساسي؛ وهو نقل الحادثة أو الحكاية من صورتها الواقعية إلى الصورة اللغوية. وقد اعتمدت الرواية التقليدية على الراوي العليم الذي يسرد لنا الأحداث مستخدما ضمير ال (هو) أو ال (هي)، ويكون ذلك الراوي العليم حراً في التنقل بالأحداث، ومعرفة دواخل الشخصيات، وأدق التفاصيل، وقد يستخدم الروائي في سرده ضمير الأنا أو المتكلم؛ وقليلة هي الروايات التي رويت بضمير المخاطب.


إبراهيم عبد المجيد


حمدي أبو جليل

بعد هذا العرض السريع لفنيات الرواية التقليدية وتيماتها، علينا أن نوضح أولا الأسباب التي أدت إلى ظهور ما يسمى بالرواية الجديدة، التي حاولت أن تراوغ المركزيات الأصيلة في الحدث الروائي التقليدي - كما بيّنا سابقا - مثل الحكاية والشخصية والزمكانية، فبحثت عن طرائق جديدة للسرد تحررها من هذه المركزيات. وكان هذا التطور والتغير في الشكل الروائي له أسباب كما له تجليات، ربما تكمن أسبابه في سقوط الأيدلوجيات الكبرى، وبزوغ دور الفرد والتغير من الجمعي إلى الشخصاني؛ كذلك التقدم المذهل في الميديا بشتى تجلياتها، وظهور عصر الصورة، ووسائط جديدة لم تكن متاحة قبلاً للروائيين التقليديين، ولأن الرواية التقليدية ظهرت في ظل أفكار الحداثة الأوربية، فكان من الطبيعي - بعد استشراء أفكار ما بعد الحداثة، وذوبان هوية الفرد، وتغييب الذات البشرية، والسعي إلى اختفاء الكائن الإنساني، وتذويبه في بنيات اقتصادية وسياسية - أن تنشأ أشكال جديدة في الرواية. فكل أفكار ما بعد الحداثة يمكن اعتبارها مؤشرا على تحول فلسفي هيمن على المنظومة الثقافية الغربية، ما أدى إلى ظهور أصوات تدعو إلى موت المؤلف، وأخرى تدعو إلى أن يصبح القارئ هو المنتج الجديد للنص، مثل نظرية القارئ والاستجابة؛ وثمة أصوات تدعو إلى لذة النص بعيدا عن القيم الأخلاقية والوعظية التي سعت إليها الرواية التقليدية، إضافة إلى المناداة بتحرير الرواية من نمطها التقليدي القائم على نظام الشخصيات، إلى رواية حركية مبنية على أساس اللغة ولبنات الألفاظ، حيث لا تحضر الشخوص حضورا

مهيمنا، كما هو الحال في الفضاء الروائي الكلاسيكي. بل هنالك ثمة دعوات إلى تخليص الرواية كليا من مفهوم الشخصية، وهو تصور يندرج ضمن سياق ما بعد الحداثة الموغل في استبعاد الذات الإنسانية، وتهميشها أو زحزحتها عن مركزيتها الأنطولوجية. ولأننا في العالم العربي لسنا بعيدين عن هذا الحراك السردي وهذه التغيرات في أنماط الرواية، فقد أدى كل ذلك إلى ظهور أشكال للرواية، لم تكن معروفة من قبل. وسوف أركز حديثي في محورين:

المحور الأول: عن مصادر التعبير السردي والمضمون الذي سعت إلى التعبير عنه بما يسمى بالرواية الجديدة:

أ- السرد على مستوى تقني:

دور السينما في السرد: حضور الصورة/ المشهد، وفكرة المونتاج تأثيرات موضوعية من السينما.

دور الدراما التلفزيونية: ظهور لغة تسعى إلى تفتيت مركزية اللغة.

ب- الموضوعات أو المضامين التي تعاطت معها الرواية الجديدة: (المهمشين أو البيئات البينية، التي تقع في منطقة وسط بين القرية والمدينة، والموضوعات النسوية، والوثائقية الجديدة)

المحور الثاني: هو طرائق السرد التي ظهرت مثل: (حلقات السرد، والمتوالية القصصية، والرسائل والخطابات، واليوميات، والمذكرات والاعترافات، والمحاكاة الساخرة، والوثائقية الجديدة).

المحور الأول

لو نظرنا مليا إلى الروايات التي أفادت من السينما على مستوى تقني، ووظفت لغة السينما من مشاهد متجاورة، واستفادت من فكرة المونتاج السينمائي، لوجدنا هذا واضحا في رواية مثل رواية: «دكه خشبية تسع اثنين بالكاد» لشحاته العريان. يفتتح الكاتب روايته بعين «الكاميرا مان»، الذي ينقلنا في مشاهد متتابعة ومتجاورة، بين طرقات ودروب القاهرة القديمة بأحيائها؛ فترسم عين الكاميرا تفاصيل المكان ودقائقه، بالتوازي مع غربة الذات الساردة المغيبة وراء سحائب الدخان، والتي تنظر إلى العالم من خلال ضبابيته.

يقول في مفتتح الرواية: «بيت قديم.. له مشربية مضاءة.. ونساء يظهرن ويختفين.. ثلاثة أدوار علوية.. وأفريز خشبي.. وباكية من الحجر الملون». ويقول في صفحة ١٥: «المدبح.. بميدانه ذي الروائح، وبرك الماء على الأرض، والإضاءات المشعثة.. وهو على العموم، لا أرى فيه جيدا، حيث تشوش الرائحة بصري، فأتجاوزه مسرعا.. بعيدا عند سور مجرى العيون.»..

كما أفاد منتصر القفاش من فكرة الكاميرا والسينما، بشكل مباشر ومعلن في روايته «أن ترى الآن»، فصور لنا حياة بطله مجرد كادرات متراصة، صوراً تراوغه وتكشف له حياته، تتنازع الشخصية بين التذكر والنسيان، يجدها البطل فرصة في وضع حياته في صور وكادرات فيقول في صفحة ٥٥: «بمجرد إخراج الفيلم منها تصير بلا ذاكرة، مهيأة لاستقبال أفلام أخرى بدون ذكريات عن صور قديمة، قد تأتيها في أية لحظة. مع كل فيلم جديد تبدأ الكاميرا من جديد، وكل ما يشغلها أن تنتهي من عدد الصور المحدد للفيلم لتبدأ من جديد».

أما عن تأثيرات موضوعات السينما، فنجدها

متجلية في رواية «أن تكون عباس العبد» لأحمد العايدي.. ولن أقول مثلما كتب البعض إن الرواية منسوخة عن نادي القتال؛ ذلك الفيلم الشهير، ولكنني سأقول إنها متأثرة بمضمونه؛ فتجد ذلك التداخل بين شخصية عوني الطبيب، وابن الأخ المريض النفسي، وعباس الشخصية المصنوعة من هلوسات أدوية العلاج النفسي. يواصل الكاتب تقديم المشهد الواضح تأثير نادي القتال فيه، حين يحدث الخلط بين عوني وعباس، وحين نشاهد مشهد ضرب عباس لعوني في بداية الرواية، ويتكشف لنا في نهايتها أنه كان يضرب ذاته المتخيلة؛ يقول في صفحة ١١٨:
«ومين قالك إني ضربتهم هما؟!

«يعني إيه؟!

لكن..

«أنا ضربتك انت..

.. دخلت عليك زي ما أكون عايز أبططك

.. ديب ديب ديب

«إلحق يا ده بيضرب نفسه!!

.. تقولش بنفض سجادة».

ويستعير أحمد العايدي الكثير من تقنيات السرد السينمائي، بل إن الراوي ذاته يبدو ضحية لمخيلة حافلة بالصور السينمائية، وواقعة ضحية للحلول التقليدية التي تقدمها الدراما.

ولا يتوقف حضور السينما على لغة السرد فقط، وإنما يمتد هذا الحضور إلى ظهور أسماء لأفلام شهيرة مثل «ماتريكس»، أو أسماء نجوم مثل ريتشارد جير.

الدراما التلفزيونية كمصدر مهم من مصادر الرواية الجديدة:

وحين نأتي إلى الدراما التلفزيونية وظلالها في الرواية الجديدة، تؤكد لنا هذه الرؤية رواية «عمارة يعقوبيان» لعلاء الأسواني، الذي يرسم بمهارة علاقة التفاعل بين رجال الفساد ورجال الثروة في مصر، وتصبح الرواية مرآة تتداخل وتتشابك على سطحها صور البشر والعلاقات التي تربط قاع المجتمع بالصفوة في قمته، إنه مجتمع يحطم بقسوة علاقة الحب الجميلة بين طه الشاذلي ابن البواب، وبثينة التي توفي والدها الطباخ فجأة، فوجدت نفسها ملزمة بأن تعول إخوتها الصغار، تبيع بثينة نفسها بالتدريج، بينما ينتقل طه الشاذلي إلى الانتقام المشحون بالمرارة والكراهية، يتحول طه إلى عضو في الجماعات الإرهابية، يتدرب على عمليات التفجير والاغتيالات في طره؛ لكي ينتقم من مجتمع لم يمنحه فرصة استكمال تعليمه، إلى أن تحل اللحظة التي يطلق فيها طه الرصاص على العقيد صالح رشوان، وهكذا نجد أن الشخصية الوحيدة في الرواية التي تقاوم التحلل والفساد بقوة، هي شخصية طه الشاذلي، وهو بطل لا يمكن لأحد أن يتعاطف مع الطريق الذي مضى فيه، لأنه يمثل فكرا مرفوضا بالنسبة لنا، وهو الفكر المتشدد دينيا، المنحاز لقناعات نرفضها، ونلمح في الرواية أثر الدراما التلفزيونية قويا في صراع الانتخابات والمخدرات والإرهاب وغيرها.


سعيد نوح


سيد الوكيل

وحين نخلص إلى المضمون الذي عالجته الرواية الجديدة تتبدى لنا عدة نقاط أولها:

الوثائقية الجديدة: دأب الكثير من

الكتّاب على إدراج نوع من البيانات - حقيقية وتاريخية - ضمن السرد الروائي، ربما للإيهام بواقعية الأحداث، وربما لخلط الواقع المتخيل لإثراء العمل الروائي، مثلما فعل صنع الله إبراهيم في نصه: «اللجنة» وكما فعل إبراهيم عبد المجيد في: «لا أحد ينام في الإسكندرية». ولكن الرواية الجديدة قدمت لنا وثائقية جديدة، وهي وثائقية تقدم أحداثا حقيقية.. ولكن بشكل متخيل. فهي لا تحاكي الواقع بأمانة، بل تتناول الحدث الواقعي بشكل خيالي، مثلما فعل حسين عبد العليم في روايته: «سعدية وعبد الحكم». فنجده يأتي بأحداث تاريخية بعينها، مثل حظر الدعارة أو إباحتها، ويقدمها في صورة تقارير لضابط شرطة، ولو دققنا قليلا في هذه الوثائقية، لوجدناها إعادة بناء وتخييل كامل من الكاتب. فقد أخذ الحدث التاريخي ووظفه في روايته، حتى يخدم به السرد. يقول في صفحة ٨: «منذ بدايات عام ١٨٢٤م كان محمد علي باشا قلقا ومشوشا، أجرى المقابلات، واستمع للمستشارين، وطقس وطلب معلومات كثيرة، وظل يقلب الأمر في رأسه، وهو يهمهم أثناء تدخينه الأرجيله، وفرجته على الراقصات والجواري الحسان، وقبل أن ينصرم العام، أصدر قانونا يحظر البغاء في القاهرة، وحظر الرقص العمومي للنساء».

السير ذاتية في الرواية الجديدة

إن منطقة التماهي بين السير ذاتي والتخييلي في الرواية الجديدة مربك وشديد التعقيد، فمن يقدر على الجزم أن الراوي بضمير الأنا في «لصوص متقاعدون» ليس هو حمدي أبو جليل نفسه؛ من يجزم أن الراوي الذي سمي سعيد في روايتي سعيد نوح «دائما ما أدعو الموتى» و«٦١ شارع زين الدين» ليس سعيد نوح نفسه؛ من يقدر على الجزم أن بطلة «الخباء» ليست ميرال الطحاوي، وأن الراوي في «متاهة قوطية» أو «الخوف يأكل الروح» ليس مصطفى زكري ذاته؛ من يؤكد لنا أن بطلة «تمارين الورد» ليست هناء عطية، وأن إحدى الأختين في «لهو الأبالسة» ليست سهير المصادفة؟

إن ظلال السير ذاتية تتبدى وبشكل لافت في الرواية الجديدة، بل يمكننا وبثقة تامة أن نقرر أن السيرذاتية إحدى ملامح الرواية الجديدة، بل واحدة من أهم تجلياتها. (الرواية حين تتعامل مع الخيال وسياقات فنية خاصة بها، وتتماس مع الواقع، ولذلك تعاملها مع السيرة الذاتية ليست محاكاة لسيرة المؤلف، وتسجيلاً أمينا لسير المؤلف، بقدر ما هي لحظات. والسيرة الذاتية تتداخل في البناء الروائي، فلا يوجد عندي سيرة ذاتية، إنما عندي رواية، ، هناك لحظات ومشاهد قد تنبئنا أن لها مرجعيات من سيرة الكاتب نفسه، وهذا الذي يجعلها تختلف عن السيرة الذاتية، كما كتبتها لطيفة الزيات مثلا سيرة ذاتية واضحة الملامح، الفرق بدقة في الرواية التي كانت تتبع خطاً زمنياً متدرجاً كانت أقرب لفكرة السيرة الذاتية؛ يبدأ بسرد أحداث سيرة تسلم بعضها بعضا، لكن بناء الرواية الجديدة التي ليس فيها زمن ممتد ومركزية للحدث، يجعل الكاتب يعمد إلى قفزات في الزمن دون مراعاة لخطية الزمن، وهذا في نهاية الأمر يضعها في أفق الرواية أكثر من أفق السيرة الذاتية. ولكننا نرى عبر لمحات وإشارات أن نجد شبه ظلال للسيرة داخل العمل، وأحيانا يؤكد الكاتب مرجعية هذا الخطاب السردي له بأن يحضر باسمه أو هويته الثقافية).



ميرال الطحاوي

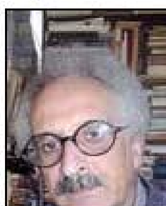
البيئات البينية أو المهمشون في الرواية الجديدة

حين نطلق مصطلح المهمشين، لا نكون مطمئنين إليه تماما، فالكتابة عن كل ما هو هامش في مقابل كل ما هو متن، يعد كتابة عن المهمشين، وهو ليس بجديد على الأدب العربي، فقصص اللصوص والشطار والعيار في البدايات، يمكن أن نعتبرها كتابة للهامش، وكتابة القرية في مقابل المدينة أيضا كتابة للهامش، وكتابة المتصوفة وعالمهم كتابة هامش، وكتابة مجتمعات النوبة مثلاً كتابة هامش.. وهكذا؛ لذا عند النظر إليه كملمح بارز في الرواية الجديدة، نفضل أن نطلق عليه كتابة المجتمعات البينية التي تعيش على تخوم المدن؛ فهي ليست مدنا وليست قرىً، كتابة تسريد حيوات الذين يعيشون في هذه الأماكن العشوائية، يمكن أن نطلق عليها ملمحا من ملامح الرواية الجديدة، مثل رواية «فاصل للدهشة» لمحمد الفخراني، ورواية «من حلاوة الروح» لصفاء عبد المنعم ورواية «لصوص متقاعدون» لحمدي أبو جليل، ورواية «٦١ شارع زين الدين» لسعيد نوح، ورواية «لهو الأبالسة» لسهير المصادفة. كل هذه روايات وغيرها كثير، ظهرت في السنوات الأخيرة، وتعد من تجليات الرواية الجديدة وملامحها.

الملمح الأخير من ملامح الرواية الجديدة هو ملمح الكتابة النسوية، وأقصد إبداع المرأة، المرأة كذات فاعلة ومبدعة، وليست كموضوع.

إن اشتغال الكاتبات بقضية المرأة، وتجربتها الوجودية، التي تعكس وضعاً اجتماعياً وتاريخياً وإنسانياً مختلاً، نتيجة للقهر والتسلط اللذين


علاء الأسواني


صنع الله إبراهيم

يمارسهما عليها المجتمع الذكوري صار هماً أساسيا؛ فلم تعد تقتنع بصورة تجعلها تشعر بالضعف والدونية والاستلاب، فحاولت المرأة عبر مستويات السرد الروائي، أو السيرذاتي أن تظهر المعنى الخاص الذي تمثله المرأة على المستوى الوجودي؛ إذ أن الكاتبات.. اشتغلن على قضايا ذاتية شديدة الخصوصية، خصوصية عالم المرأة، فواكبن - بالطبع - التجديد والتطور الذي لحق بالشكل الروائي، فنجد كاتبات مثل ميرال الطحاوي، ومي خالد، وهناء عطية، ونجوى شعبان، وصفاء عبد المنعم، وغيرهن، حيث لا تبرز المرأة في كتاباتهن بالشكل التقليدي، أسيرة قانون الذكورة - كما في السابق - وإنما تحاول أن تكون مع العالم الجديد في متغياته وتقلباته.

المرأة في رواية (الباذنجانة الزرقاء) لميرال الطحاوي وفي (جدار أخير) لمي خالد و«تمارين الورد» لهناء عطية و«استقالة ملك الموت» لصفاء النجار، تعمل للتغلب على أزمتها الحياتية من خلال اكتشاف موقعها الإنساني الجديد، والتعايش معه من زاوية نظر موضوعية، أساسها التكوين النفسي السوي، هذه النظرة الايجابية لا تتقاطع مع تأكيد الموجة الروائية الجديدة على تصوير التنافر، وفرض وجوه الاختلاف، ورفض الصورة الإعلامية، لأنها لا تتعامل مع عقدة الجسد، بل تسعى إلى الانفتاح على عوالم جديدة في التجربة الأنثوية.

المحور الثاني: طرائق السرد في الرواية الجديدة

إن السرد في الرواية الجديدة وسيلة مهمة في

تمثيل المرجعيات المعرفية والثقافية، والتعبير عن الرؤى والمواقف الرمزية، وهذا يدفعنا إلى فكرة تتبع الكيفية التي تتشكل بها المادة السردية، وطرائق تركيبها، وأساليب السرد، ثم الرؤى والأفكار التي تشكل عملية البناء الفني. فالسرد هو الوسيلة التي يستعين بها الجميع - دون استثناء - في التعبير عن أنفسهم وعن غيرهم. وكما يورد «إدوارد سعيد» فالأمم ذاتها تتشكل من «سرديات ومرويات».. وقد عمد الروائيون في رواياتهم الجديدة إلى العناية بالسرد، بالسرد ذاته، يتمركز السرد حول ذاته، ويصبح داخل النص الروائي موضوعا لنفسه؛ فيقوم الرواة بتحليل مستويات السرد، وطرائق تركيب الحكاية، ومنظورات الرواة، والعلاقة بين المادة الواقعية والمادة التخيلية، وأثر النص في المتلقي، والصراع الناشب بين الرواة أنفسهم للاستئثار بالاهتمام، وانتزاع الاعتراف من المتلقين بأهمية أدوارهم ووظائفهم.

ومن هنا، تعددت مستويات السرد في النص الأدبي الواحد، وظهر في النص الواحد أكثر من خطاب، تتعدد فيه مستويات السرد وأنواعه وطرائقه، فنجد سردا تقليديا، ونجد تيمة الخطابات، وتيمة الاعترافات، كما نجد صوت المؤلف، وقد نجد قصائد شعرية، حين ظهرت رواية سعيد نوح: «كلما رأيت بنتاً حلوة أقول يا سعاد» في منتصف التسعينيات، جمعت بين أكثر من طريقة من طرائق السرد، وهذا ما صدم الخطاب النقدي الذي لم يكن مستعدا لتقبل هذا النوع من السرد المتعدد الطرائق، ما دفع الكثير من النقاد وعلى رأسهم نقاد أكاديميون لهم خطابهم النقدي المعروف، أن يتعاملوا معها بمقاييس النقد التقليدي، فينظر إليها برؤى أيدلوجية وتصبح «سعاد» بطلة الرواية، رمزا لمصر.. وهكذا. ولكي ندلل على تعدد طرائق السرد في نص «كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد» سنجد في الرواية سردا تقليديا، مثل السرد بلسان الراوي العليم في الفصل الذي افتتح به الرواية. يقول في صفحة ٩: «عادت في الساعة السابعة كعادتها، كانت في يدها حقيبتها السوداء، أمسكت بالإيشارب وقالت لأمها إنها مرهقة للغاية وتريد أن تنام قليلا، ثم تصحو على آذان المغرب لأنها صائمة». كما يعمد الكاتب إلى استخدام ضمير المتكلم، وهو أيضا طريقة من طرائق السرد التقليدي في الفصل الذي عنونه الكاتب بـ: «صفية محمود». يقول صفحة ٧٩: «سألتني لِمَ أرَ عيونك حزينة دائما؟ فامتلأت عيناي بالدموع، قالت يوم أن تشعري بحاجتك إلى صديق، فيسعدني أن أحمل عنك بعض همومك».

كما يستخدم الكاتب صيغة الرسائل والخطابات في فصل: «أوراق منثورة غير معلومة التواريخ» يقول في صفحة ١١٧: «إلى خالد.. يا الذي أنا له، ولغيري سوف تكون، أحس أن قلبي غير منتظم النبضات، أستودعك مائي، وكل علامات الوداع، وزهرة السيدة الجميلة، وأغنية الروح العائدة إلى بارئها، وبابا من الرخام يحجز الهواء، وأدق التفاصيل لحارس ينام على عيون العابرين، وسعيد حين كتب على جدار الروح، اتسع وهو لا يعرف ماذا يفعل الواحد، والله». كما يستخدم طريقة أخرى من طرائق السرد، وهي الاعترافات في فصل: «محمد على خطيب ماجدة» يقول: «كنت أحبها هي لا ماجدة، ولكن لم أستطع أن أقول ذلك لها بعد أن عرفت ماجدة...». كما يستخدم الكاتب طريقة حلقات السرد المتجاورة والمنفصلة، والتي يربطها سياق واحد، هو أنها أوراق سعاد المنثورة. مثلا يقول في فصل: «أوراق سعاد محمد» صفحة

٤٥: «كانت تغني لسعيد، وسعيد يقبع خلف التل، تردد أن عد يا صغيري فقد أحضرت لك قطارا ودبابة يجلس عليها العسس، وأصدقاؤك يقفون تحت الشرفة.. كن على حذر، ما هي إلا خطوة أولى، تخطوها نحو البداية، لذلك اتبع دوامات وللجبل قمة، حذار أن تجوب قلبي لاهيا فلي أشيائي ولك أشياؤك.. يا بنات هذا أخي قد طلع الفجر عليه وعاد إليكن، فهيئن أحزانكن ليشيلها، وأنت يا أمي هيا جهزي المنين المتبل بالسمن البلدي وحليب الصباح.. عندما سمعته يقول لأمه: أنا جميل هكذا؟ موتا يموت، حزنا يحزن، من يقول غير هكذا يا أخي.. فدمعت عين سعيد». كذلك استخدم الكاتب قصائد شعرية بالفصحى والعامية من تأليفه وتأليف بعض الأصدقاء الحقيقيين للكاتب، وهذه هي ظلال السيرذاتية التي سنتحدث عنها في موضعها.

وليس التداخل بين المؤلف والراوية في الأدوار والوظائف هو المظهر الوحيد المميز في رواية «كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد»، إنما التداخل بين السرديات بأنواعها ومستوياتها، فبعض تلك السرديات تأتي على شكل رسائل، وبعضها يأتي على شكل يوميات.. كما يقدم لنا قصائد شعرية.. واعترافات.. وسرد تقليدي، كل هذا يوجه انتباه المتلقي إلى خصائص فنية لتعدد مستويات السرد.

المحاكاة الساخرة طريقة من طرائق السرد الجديد وهي التي تعد إضافة جديدة للرواية. وقبل الحديث عن فكرة المحاكاة الساخرة، علينا أن نفرق بين أمرين: الأول، السخرية؛ والثاني، المحاكاة الساخرة..

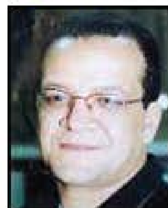
السخرية هي أن يتناول الروائي العالم الذي يقدمه بشكل فوقي؛ فهو المثقف الذي ينظر إلى العالم من منطق الفوقية والتعالي على هذا العالم.. وهذا ما فعله حمدي أبو جليل في «لصوص متقاعدون»، فبطلها مثقف، وضعته ظروفه في منطقة عالم الرواية، منشية ناصر، إذ بدأ يرصد بحس ساخر تفاصيل حياة شخوصه، يصورهم في لوحات سريالية، ويصور قبحهم وعلاقاتهم الاجتماعية الفاسدة، في لغة ساخرة، مفارقة لصورة الواقع، فيقبض على لحظات خاصة في حياة بطله (أبو جمال)، وأبنائه سيف وجمال والآخرين. ويهدف الكاتب من وراء ذلك إلى فضح المسكوت عنه، وتعرية التابوهات، ونقد العادات والسلوكيات البالية في المجتمع، وعيوبه الكثيرة من جهل وتخلف ونفاق.

فهي فكاهة أدبية خفيفة لا تعتمد الإيذاء، ولا تصل إلى درجة الإيلام، قدر ما تحمل في طياتها ما يبعث على الابتسام، والدعوة للتأمل في بواطن الأمور وجوهر الأشياء الهامشية. يقول الكاتب في صفحة ٦١: أم جمال هي الوحيدة في هذا البيت الذي فشلت في أن أكوّن تجاهها مشاعر واضحة.. في هذه الفترة كنت لم أتمكن من رؤيتها مباشرة، ولكن صوتها عرّفني عليها معرفة جيدة، معرفة سماعية مصحوبة بانطباع يشبه شتائمها الصباحية لزوجات أبنائها.. شتائم جنسية صريحة ومنتقاة بعناية فائقة، تمثلها تمثيلا جيدا وسلسا، ينزع عنها فجاجة وحرج الشتائم، ويجعلك تتقبلها كحوار لمشهد عادي من حق أم جمال أن تؤديه في عرض الشارع، وأمام عدد لا بأس به من المشاهدين».

أما المحاكاة الساخرة فتجدها في رواية « فوق الحياة قليلا» لسيد الوكيل، وهذه المحاكاة الساخرة تعد ملمحا من



مصطفى زكري



منتصر القفاش

ملامح ما بعد الحداثة، كما بينت مارجريت روز، حيث يعيد تشكيل العالم وتمثيله بشكل ساخر، ولكنه لا يسخر منه.. فسيد الوكيل من أجل تعميق التوهم بين ما هو حقيقي وما هو متخيل في النص، يُحدِث تبادلاً وتداخلاً في الأدوار بين المؤلف الحقيقي للنص، والشخصية الأساسية فيه. وهذه التيمة السردية تجعل المتخيل المنبثق من تضاعيف السرد، يتأرجح بالنسبة للمتلقي بين مستويين متناويين: وقائعي (أحداث ووقائع وشخصيات حدثت بالفعل، حدثت ومعروفة)، ووهمي. وهي لعبة سردية تحرر الرواية من القيد التخيلي الصرف، وتكسر الوهم به، حينما تدفع الواقع (الحقيقي) إلى أفق التخيل مرة، وتقوم في مرة ثانية بإضفاء بعد واقعي على المكونات التخيلية. والتداخل السردي بين المؤلف والشخصية تحرر بناء النص وأبعاده الدلالية من القيود الموروثة للنوع الروائي، فبها تستبدل نمطا حرا من العلاقات السردية، تمكن الشخصية من الحديث عن مؤلفها، والمؤلف من الحديث المباشر عن شخصية روايته دون التباس أو خوف من الانزلاق إلى ما هو بعيد عن عالم الرواية نفسها، فنجد أيضا في فوق الحياة قليلا.. المثقف (في مستوياته) الشاعر، الذي يحاكيه الكاتب بشكل غرائبي وساخر، وكذلك نجد الحديث عن المؤلف سيد الوكيل نفسه، وهنا لا يقول أنا سيد الوكيل الذي يتكلم، بل يضمن لنا إشارات تجعل المتلقي يربط في ذهنه بين المؤلف الضمني والمؤلف الحقيقي للعمل؛ فيستدعي - مثلا - قصة سبق له نشرها ضمن مجموعته القصصية الأولى «أيام هند»، وهي قصة هدى كمال، ويناقش تصرفات الشخصية، ويعيد كتابتها بوجهة نظر مختلفة، هنا نفهم أنه يتحدث عن نفسه بوصفه المؤلف، وتظل هذه التيمة -الحديث عن المؤلف داخل النص- تظهر وتختفي، تأتي مرة بالتصريح كما في الفصل الذي عنونه: «كان محتاجا لمن يسكب قهوته»، ومرة أخرى بالتلميح حينما يتحدث عن قصته، ويستدعي اسم إبراهيم أصلان مناقشا وجهة النظر في الكتابة، وهكذا.

إذاً.. هدف المحاكاة الساخرة، هو نقد أوضاع أو أفكار تهدد المجتمع من وجهة نظر المؤلف. ومن خلال النقد، تسعى المحاكاة الساخرة إما إلى إحداث التغيير أو منعه، وهنا تكمن إنسانيتها، فهي تحاول أن تُبقي على ما يراه المؤلف صالحاً، وأن تقاوم ما يراه المؤلف خطراً يهدد المجتمع؛ فصورة الشاعر الذي يعيش الحياة بشكل مجازي وليس بشكل واقعي، هي محور المحاكاة، لأن جوهرها الحقيقي، والفرق بينها وبين السخرية، أنها تحاكي بشكل ساخر مقولات كبرى، وشخصيات عظيمة في التاريخ، تنتقدها من داخلها هنا، وتتكشف عجائبية الواقع، فما نظن أنه عادي وبسيط، نكتشف عجائبيته، وتكشف ما يمر علينا باعتباره مألوفا وعاديا، تكشف عجائبيته، يقول في صفحة ١٥: «ذات مرة كان على شاطئ الإسكندرية، عاريا مثل الجميع، معجونا بالرمل والشمس والملح كأي واحد هناك، لكن شعور التميز داهمه لحظة إنه في وضع يصعب أن يتميز فيه أحد وهاجت فيه قريحة الشعراء، كان يفكر في قصيدة للبحر حين رآها. فتاة سمراء طويلة، بدت منسجمة تماما مع إيقاع اللحظة، هيفاء سمراء كفتيات الشعراء دائما، وثمة رمال وشمس وبحر، وتذكر قصيدة لأمير الشعراء مطلعها:

ريم على القاع بين البان والعلم.

كان يشعر أنهما وحدهما في هذا المكان الساحر، كأماكن ماركيز على البحر الكاريبي».

ونرى الكاتب ينوّع في مستويات السرد، وينوّع في الرواة ما بين الراوي العليم، والذات الساردة، والملف الضمني، والمؤلف الحقيقي للعمل، نرى

صوت المؤلف واضحا في مقهى المثقفين الذي يحاكي فيه حيواتهم وعلاقتهم بالغرب ومقاهي فرنسا صفحة ٥٦: «وحين أريد أن أكتب عن مقاه المثقفين سوف أفكر في المكان، وعندئذ سوف تسطع كائنات المكان من تلك الطاقة التخيلية الجبارة لآلية الاستدعاء.. وسوف أرى دائما نجيب محفوظ على أحد مقاهيه العديدة، حيث أجهد مريديه في البحث عنه والإنصات لضحكاته، وحيث يجلس ليرنو بعينين متعبتين إلى شاشة التلفزيون، يرقب باهتمام الحركة المضطربة لفتاتين بملامح فرعونية، يتسلمان جائزة نوبل»، نرى في المقطع السابق أن المؤلف - سيد الوكيل - حاضر يحكي عن المثقفين ونجيب محفوظ، في حين أنه يجعل المؤلف في موضع آخر شخصية في الرواية مروي عنها في فصل: «كان محتاجا لمن يسكب قهوته» حيث يروي مؤلف ضمني عن المؤلف الحقيقي سيد الوكيل وشخصياته، وحياته الخاصة، ومعايشته لهذه الشخصيات. يقول في صفحة ٤٥: «هل يحسب زوجته ساذجة هكذا لتصدق ما قاله عن معايشة المبدع لشخصياته، حتى أنه ينطق باسمها ...؟»، وفي موضع آخر يجعل سيد الوكيل نفسه يتحدث ويحكي، فيقول في صفحة ٣٧: «على نحو غامض اخترت لهدى كمال فراء ثعلب، وألبوم صور، وكتلة لحم مخروطية تشوى، وعلى نحو غامض أيضا تركتها أمام ثلاجة مفتوحة، في مشهد ميلودرامي فسر بثقة على أنه معادل موضوعي».

وكأن في النص مستويات مختلفة من السرد، سرد على لسان الذات الساردة، وآخر على لسان الراوي العليم، وثالث على لسان المؤلف الضمني، ورابع على لسان المؤلف الحقيقي للعمل.

ويمكن أيضا أن نلمح فكرة المحاكاة الساخرة في رواية: «أن تكون عباس العبد»، حيث يسخر الكاتب بنوع من كسر الإيهام في جلسات العلاج النفسي، خاصة في مشهد «جلسات العلاج النفسي»، فنرى الراوي يحول إرشادات المعالج إلى خطبة من خطب الدعاة التي تحفل بالهجوم على الإمبريالية والصهيونية، في سخرية واضحة من بؤس هذا الخطاب ومن قضاياه. كذلك يسخر الراوي من خطاب العشق العذري التقليدي، ممثلا في نموذجه الأعلى «قيس الملوح» الذي يستدعيه الراوي، وهو يسرد تجربته في الاتفاق مع «هند» الساقطة، وهي تجربة لا تخلو من تعاطف ساخر، لا سيما وهو يؤكد تحوّل الفتاة إلى سلعة لها تاريخ صلاحية.. بدءا وانتهاء.

اليوميات والاعترافات: من طرائق السرد أيضا في الرواية الجديدة شكل الاعترافات، ويمكن رصد هذا الشكل في رواية نهى محمود: «الحكي فوق مكعبات الرخام»، حيث تستخدم صيغة اليوميات المؤرخة بتواريخ متتابعة أحيانا، وغير المتتابعة أحيانا أخرى، حسبما تجد من أحداث ترويها وتسردها لنا. وفي هذه الطريقة من طرائق الحكي، تنسب الأحداث كاملة للمؤلف، على هيئة يوميات واعترافات. وهذه التقنية أو الطريقة سمحت لها بالقفز داخل الزمن السردي، فلا تتابع للأحداث، ولا نمو ولا تصاعد، بل قفزات في الزمن أتاحتها فكرة اليوميات؛ فاليوم الذي لا أحداث فيه نجدها تقفز عليه، وكأنها تقاوم النسيان والتهميش بذاكرة السرد، تقول في صفحة ٣٦: «السبت ١٩/ ١١.. اليوم جاءني أدهم في حجرتي في المستشفي.. تناولنا القهوة سويا.. جلس أمامي صامتا.. ابتسمت وظللت صامتة.. قطع هو حالة الصمت وسألني عن أحوالي.. قلت إنني صلبة».

* كاتبة من مصر

الشعر المغاربي المعاصر بين التقليد والحداثة

■ عبدالله شريق*

تتقاطع في الحقل الشعري المغاربي المعاصر ثلاثة أنماط كبرى من الشعر العربي - إلى جانب الشعر المقول والمكتوب بالأمازيغية، والعربية العامية، والفرنسية - هي:

- النمط المحافظ على الشكل التقليدي

- النمط الجديد المتحرر من شكل القصيدة التقليدية وقوانينها

- نمط قصيدة النثر

وإذا كان البناء الإيقاعي، بالمفهوم الواسع للإيقاع - الذاتي، الصوتي، الدلالي والبصري - هو المميز الأكبر للكتابة الشعرية، بوصفه «الدال الأكبر» كما يقول H. Mechonnic، والمنسق الداخلي بين مختلف مكوناتها[1]، في تفاعل مع اللغة الشعرية والبناء النصي والرؤيا الشعرية، فإنه يمكن أن نميز في هذه الأنماط الشعرية بين ثلاث حالات من التشكيل الإيقاعي:

١- طريقة تخضع للبحور أو الأوزان العروضية ونظام القصيدة التقليدية، ويتفاوت فيها الاهتمام بتوظيف التوازنات الصوتية والتركيبية من شاعر لآخر، ومن نص لآخر.

٢- طريقة تعتمد التفعيلة العروضية كأساس إيقاعي، بكل ما يقترن بها من تنويعات في كيفية توزيع التفاعيل والأسطر والوقفات والجمل الشعرية، مع اهتمام متفاوت أيضا بالتوازنات الصوتية والتركيبية والدلالية من نص لآخر، ومن ديوان لآخر.

٣- طريقة لا تخضع لأي قانون إيقاعي مسبق، وتعمد إلى توظيف إيقاع

التوازنات الصوتية والتركيبية والدلالية بطرق بنائية متباينة.

وقد خضعت الأنماط الثلاثة في ظهورها وانتشارها وانحسارها، لتحولات الوعي الفني والثقافي والإيديولوجي لدى شعرائنا في المغرب والجزائر وتونس، ولمتطلبات المراحل السياسية والاجتماعية والثقافية التي مرت بها هذه البلدان في الفترة المعاصرة. وكل واحد منها يمثل فلسفة جمالية معينة، وتصورا خاصا لطبيعة الكتابة الشعرية - التصور الكلاسيكي الجديد. التصور الحداثي المتعدد.. - علما بأن بعض الشعراء تحولوا من النمط التقليدي إلى النمط الجديد، وجربوا الكتابة أيضا في نمط قصيدة النثر، وبعضهم ظل يراوح ويتردد بين التقليدي والجديد.

١- النمط التقليدي:

رغم ارتباط هذا النمط بالمفهوم الكلاسيكي للشعر، فإن بعض شعرائنا المغربيين ما يزالون يستخدمونه، أو يزاوجون بينه وبين النمط الجديد، بمستويات فنية وتناصية متفاوتة القيمة، تتراوح بين المحافظة والثبات، ومحاولة الانفتاح وممارسة بعض التجديد الجزئي، في مناسبات وموضوعات متعددة، بعضها جديد وبعضها تقليدي:

لكل قلب إذا يأسى دوافعه
وكل جفن به تبنى مدامعه
وضعت علم الأسى فينا فمعذرة
لا تأخذني بعلم أنت واضعه
إني قرأتك في الآمال نائية
في ليلك المر إذ هاجت مضاجعه
في مقلتيك اللتين الله صاغهما
من كبرياء، وفي هول تصارعه
فيم انقطاعك للأحلام تتبعها
ويل لقلب غريب عنه واقعه
لأنك المتنبي كنت أحزنهم
وكنت أغرب من بانت مرابعه
لأنك المتنبي لم تزل ألما
تصيح في لجة الدنيا مواجعه[٢]

ويوظفونه في التعبير عن مواقف ذاتية وواقعية، وعن مشاعر وقضايا وطنية، ضمن أسلوب كلاسيكي جديد:

أتيتك ملتحفا هامتي
وممتشقا في المدى قامتي
أتيتك «أوراس» محترقا
ودمع الأحبة في راحتي
تمر السنون ولما يزل
صهيلك أوراس في واحتي
وتحملني زهرة في رباك
وعصفورة غردت آيتي
وتسألني قطرة من دماك
لماذا؟ فأشكو لها حالتي
بلادي التي علمتني الشموخ
سأغرز في صدرها رايتي
وأمشي على جمرها حافيا
وأمضي إليها إلى غايتي
وأنقش في خدها كلمة..
من العنفوان.. أيا سادتي
أحب بلادي وإن أنكرتني
فحب الجزائر من عادتي[٣]

وفي تجسيد حالات وقضايا تتعلق بحاضر الأمة العربية والإسلامية، من خلال تقليد بعض القصائد في الشعر العربي القديم:

يا أمة شبعت من جبنها الأمـم
يخيفها الحبر والقرطاس والقلـم
ما أسعد البهموت ارتاح في تعس
وأشقينك إذ تعلو بك الهمـم
ابصم بخفك لا تخجل فأنت لها
تغنى وتغنم من أخفافها البهم
كسر يراعك لا تكتب على ورق
واكتب بساقك تحيا الساق والقدم
أبقارهم ضجرت يا ليتنا بقـر
أغنامهم كتبت، كتابنا غنـم
رَ: هل ترى رجلا ؟ رَ: هل ترى امرأة ؟
واحر قلباه ممن قلبه عـدم[٤]

غير أن استمرار هذا النمط الشعري التقليدي في حياتنا الأدبية، يثير كثيرا من الأسئلة، رغم استخدامه في التعبير عن بعض قضايانا المعاصرة، لأن قيمة الشعر تكمن في طبيعته الفنية الإبداعية، وقدرته التعبيرية والرمزية، وليس في مضمونه. خاصة وأن القيم الفنية والثقافية التي يمثلها هذا الشكل، لم تعد تملك مبررات استمرارها في هذا العصر بعد أن أصبح غير مناسب، جماليا وإيقاعيا وأسلوبيا للذوق العربي المعاصر، وغير قادر على أن يستوعب بعمق قضايا ومشاكل وتجارب الإنسان العربي المعاصر، بسبب ما أصيب به من إنهاك وعقم بعد طول استعمال واستهلاك. وقد كشف كثير من الشعراء والنقاد المعاصرين كثيرا من قيوده التي لم تعد مستساغة اليوم، انطلاقا مما تبلور في الساحة الأدبية من وعي فني حداثي، وفلسفة جمالية جديدة. فهو يمثل نموذجا فنيا وثقافيا قديما يرتبط في الذاكرة العربية بمراحل تاريخية معينة، وبمعاني وأغراض تقليدية، وبتصور كلاسيكي لطبيعة الشعر ومكوناته الفنية والجمالية، وليس شكلا أو قالبا محايدا بدون قيم أو خلفيات، من غير أن ننكر القيمة الإبداعية والإنسانية لما وصلنا ضمنه من تراث شعري ضخم وزاخر؛ فالأشكال تتطور وتتغير بفعل تغير الحياة والمجتمعات والأفكار والأذواق، والتطور في الفن يتبدى في البحث الدائب عن تشكيل يلائم التعميم الجمالي لوضع تاريخي واجتماعي بعينه. ويتخذ هذا البحث صورة نشأة أنواع فنية جديدة، وانقراض أنواع أخرى، وسيادة نماذج إنسانية بعينها، وطرائق في البناء والأداء، ونظريات ومدارس فنية[٥].

والتشكيل الجمالي الذي يقوم عليه الشعر المعاصر اليوم، يمثل ثورة على النموذج الشعري الكلاسيكي، من خلال بلورة مفهوم جديد للشعر، ملائم للخصوصيات الحضارية والثقافية والفنية لهذا العصر، وإلغاء مجموعة من المبادئ والمفاهيم القديمة، من خلال «إحلال القصيدة مكان البيت، والإيقاع مكان الوزن والقافية والإشارات مكان المعاني»، وتأسيس علاقة جدلية تفاعلية بين الشكل والمضمون، «فالمبنى (الشكل) هو المعنى (المضمون)، والتحول في الشكل هو تحول جذري لرؤية العالم، لا يمكن أن يحدث شعريا إلا في الشكل أساسا، وإلا فقد مبرره شعريا..»[٦].

وهذا التردد أو التوفيق بين القديم والجديد، التقليدية والحداثة، في الكتابة الشعرية يرتبط

في الواقع بما تتسم به ثقافتنا ومجتمعاتنا المعاصرة من توفيقية وتردد بين الأخذ بقيم التراث الديني والثقافي، والانخراط في قيم العصر الحداثية والتكيف معها، أو محاولة التوفيق بينهما.

٢- النمط الجديد

ظهر الوعي بهذا النمط في المنطقة المغربية، مع بداية الستينيات أو أواخر الخمسينيات، بسيطا ومحدودا، ثم نما واتسع وانتشر تدريجيا، ليحدث تحولات مهمة في طبيعة الشعر ووظيفته، انطلاقا من تصور حداثي دعا إلى التحرر من ثوابت الشكل التقليدي، وإحداث تغييرات فيه، على مستوى اشتغال اللغة والإيقاع والصورة الشعرية، لبناء شكل شعري جديد، يستجيب لمتطلبات التحولات الحضارية والثقافية والسياسية التي عرفها العالم العربي عامة منذ الأربعينيات من القرن العشرين.

وقد بلور الشعراء المغربيون من خلاله رؤى وتجارب شعرية متنوعة، بمستويات نصية حداثية متفاوتة أيضا:

١- نصوص ينصهر فيها الوجدان الفردي مع الوجدان الجماعي:

«يطل طريقك الممتد عبر الأفق نحو الظل والماء
على دنيا يموج العشب فيها، مرتمى ورد وأنداء
فتمضي، أم خيال لاح في الليل؟
تسمع في الدواخل: لا تعد للخلف، مهما احتدت الريح
وشدت ثوبك الصوفي – ريح الصحب والأهل
ودوى خلف خطوك: عد، هتاف الرعد والمطر»[٧]

٢- نصوص ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، تسترشد بقيم الواقعية في أفق وطني أو قومي:

«وطني أكبر مني
وأنا أكبر من كل الجراح
وطني نغمة ناي
عزفتها يد أطفال «ماي»
وطني قطعة سكر
وبقايا حلم طفل في «نوفمبر»
ويدي عصفورة دون جناح
وعيوني قمر يختزن الضوء بأضلاع الصباح
وطني الطالع من روحي دما أخضر
من كفي لاح
وطني يا نسمة هبت علينا..
تحمل الخير إلينا»[٨]

٣- نصوص متعددة الاحتمالات والأبعاد، يتداخل فيها الذاتي والواقعي والإنساني، الصوفي والغرائبي، في أفق رمزي حداثي خاص:

«في غفلة من الرقصة ومغالبة النعاس
هربت مني
ضعت بين المدى وسفح نخلة
صرت اثنتين
ما هذا الذي يشبهني في المرآة
يشبه ما كان يشبهني
ما هذا الذي يغني في مهب دمي
ويخرب عطر البنفسج في صدري
وأراه يلوح بمنديل
.. وهديل..
صرت اثنتين
واحدة تطوقها صفوف الورد

وعناقيد النجوم

إذ تخادع الخيول ترضع صغارها»

وأخرى

«يباغتها الحنين كل حين

يتحجر فيها النهر وأغنيات العيد

ما أحزنني إذ تمزقت

ما أروع أن تصبح اثنين

أن تتحرر...»[٩]

في لغة تشكيلية وصور ورموز تخرق المألوف والمعتاد في اللغة والعقل والحياة والطبيعة:

«شرفة..

والوقت نمل

يعبر الطين،

امتلاء

يتوارى ألقا

من جرح ماض،

مهرة في الريح يتلوها الغبار

تعبر الحشد

بلا صوت،

وتحت الجلد نار

حدها ماء

قصي

يطلب الخطو إليه،

تصطفيها الروح في ريبتها

إذ تنتحي زاوية مغبرة، تنسج فيها

«ليتها.. في ليته..»

درجات..

يتخطاها النهار»[١٠].

وأخرى تكشف عن جوانب من معاناة ولاشعور الإنسان العربي، وتناقضات الحياة والوجود ومفارقاتهما:

«رجل يتبخر

في مقهى

يطلب قهوة

تأتي..

امرأة بلباس بني

وشفاه سكر

تطلب قهوة

يختلط الأمر على النادل

يأتي بالفنجان على السكر..

تضع المرأة سكرها

وتحرك..

تتحرك

في الرجل الشهوة

ينسى السكر

يتذكر أنه ذاب..

في امرأة حلوة..»[١١]

٤- نصوص ذات أبعاد إسلامية تسترشد بالرؤية الدينية والحضارية الإسلامية للكون والإنسان والحياة:

«ألا من هنا تشرق الشمس يا قومنا

من هنا يتعالى السنا

وكل الحضارات قد أشرقت هنا

وكل المنارات قد صاغها عزمنا

فهبوا سويا

سنفتح هذا الزمان العصيا

بأمر الذي قال: «كن فيكون»

سنرفع هاماتنا للسماء

ونزرع عالمنا بالضياء

ونشرع للناس باب اليقين

ورغم الحراب

يصوبها الليل نحو الصدور

سنعلن: «الله أكبر»

لا لن نلين

ولن نستكين» (١٢)

ومستوى الوعي الحداثي، الفني والفكري، في النصوص المغربية المنتجة ضمن هذا النمط الشعري متباين ومتفاوت، وليس من طبيعة أو درجة واحدة؛ ففيها الغنائي والدرامي، البسيط والمركب، وفيها الواقعي، والإنساني، والصوفي الذاتي والجماعي، وفيها الرمزي المبدع الثري الخلاق، والبسيط المباشر الضعيف فنيا ودلاليا، الذي لم يأت بأي جديد على مستوى التجربة والبناء والرؤيا، فكان مجرد محاولات شكلية للخروج عن الشكل التقليدي.

٤- نمط قصيدة النثر

كما حدث في مختلف البلدان العربية، ظهر هذا النمط الشعري في المغرب العربي، استجابة لمجموعة من التصورات والآراء الداعية إلى تأسيس كتابة شعرية متحررة من وصاية التجارب والأشكال السابقة، والقيم الفنية والدلالية التي خضعت لها، في ارتباطٍ مع ما شهده العالم المعاصر من تحولات سياسية وثقافية وحضارية، كان لها تأثيرها على الإنسان العربي في كثير من المجالات، في أفق البحث عن قيم جديدة بديلة للقيم التي سادت في المراحل السابقة، وخاصة بعد انحسار قيم اليسار العربي والفكر القومي والاشتراكي.

وأهم ما يميز نمط قصيدة النثر، على الرغم مما يحمله هذا المصطلح من مفارقات، وعدم صلاحيته لتحديد طبيعة هذا الشكل وخصائصه راهنا، هو رفض الشكل المجرد النموذجي الثابت والمحدد مسبقا، والبحث عن تجارب وأشكال جديدة، وعن حرية أوسع في ممارسة التشكيل اللغوي والإيقاعي والدلالي، والانفتاح أكثر على الأجناس الأدبية الأخرى، في محاولة لخلخلة المفهوم التقليدي للشكل والتجربة الشعرية، ضمن تصور مفتوح ومتعدد لأشكالٍ لانهائية للكتابة الشعرية.

وقد تبلور هذا النمط في المنطقة المغربية منذ أواخر السبعينيات، في تجارب ونصوص مختلفة في أشكالها، ومتفاوتة في قيمتها الفنية والدلالية، ثم اتسع مجاله وظهرت فيه تجارب متباينة في رؤاها الشعرية، ووصل بعضها إلى مستوى جيد من الإبداع والشاعرية في البناء النصي والإيقاع واللغة الشعرية:

«ما يملكني لا أعرفه

ما أعرفه لا أملكه

أقل مما أبغي ما ينبغي

وانتمائي، قطعا،

لما يليق باستقبالي

من فوهة التمرد

غذيت ذاكرتي

من أعالي البوح

عميقا

ينزف عقيق أبجديتي

ولي من شجر الشمس احتدام

وامتداد» (١٣)

تجسد نصوصها رؤى وتجارب متنوعة: ذاتية،

واقعية، صوفية، إنسانية في لغة يهيمن عليها الانزياح والتشظي:

«في عيوني.. نهار
سرقت شمسه الطريق
إلى النبع
وحاكت فساتينها
من صباحه الأشجار
في عيوني الأحلام..
مرج كلام
فجر أنشودة، على شفتيها،
يورق البرق
تعشب الأشجار
وحنين، إلى الرحيل، قديم
قدم الماء في بحار السراب
عاشقا أحضن الفجيعة والريح..
وتذرو رمادي الأسفار» [١٤].

وفي صور ومشاهد طريفة ذات دلالات وأبعاد إنسانية وغرائبية:

«كلما بطش الشوق بي،
مجدت العواصف في الظلمات،
عرفت لماذا افترست الكواكب
في نهم للغيوم،
ولماذا الغيوم سارت تباعا إلى
حجرتي؟
فأنا ذئب الفلوات الذي
غامضا ينشرني العواء
بأقصى البراري..» [١٥].

وأخرى تعبر عن مشاهد ومواقف مرتبطة باليومي والهامشي ضمن رؤيا ذات ملامح وجودية:

«كل شيء يوحي بقفر الحياة:
- أشلاء الكتب..
- مراثي الأحبة..
- قبو الحانات..
- معول الأنقاض..
كل شيء في خابية
(أو قبر..)».

حالات قصوى من الصمت

«موتى، وهلاك الأرصفة، وليل مستريب يغازل خفاشا،
أسفار ماض سحيق،
وأتربة أمكنة ترتل
غسق الأشياء،
وامرأة تشبه دالية هي كل هذا العزاء..» [١٦].

وقد أثار هذا النمط المتحرر كثيرا من الجدل والنقاش، وتعرض لكثير من الهجوم من طرف بعض الكتاب والنقاد، الذين رفضوا الاعتراف بشعرية نصوصه التي لا تلتزم - في نظرهم- بالقوانين الشكلية والإيقاعية الأساسية في الشعر العربي؛ في حين أن هذا النمط الشعري ينبني أساسا على رفض تلك المقاييس، وتجاوزها نحو قيم ومقاييس جديدة أكثر رحابة وحرية وتجاوبا مع الحاجات والقيم الفنية والثقافية والحضارية المعاصرة.

ويبدو، من الناحيتين النقدية والمنهجية، أنه لا يجوز تحكيم قيم فنية مستبطة من تجارب شعرية سابقة (عمودية أو تفعيليه..)، وتعميمها أو فرضها على التجارب الشعرية اللاحقة، التي قد تخلق لنفسها قيما جديدة مغايرة، بفعل ما تعرفه الحياة من تحولات وتغيرات في مختلف مجالاتها. ثم إن التشكيل الإيقاعي في الشعر لا يتحقق بالوزن أو التفعيلة فقط، وإنما يمكن

أن يتحقق بطرق وآليات أخرى عديدة. وإذا كان الإيقاع من شروط الشعر الأساسية، فإن تقنينات العروض ليست هي التشكيل الإيقاعي الوحيد والممكن للشعر؛ فهي لا تمثل إلا محاولة محدودة لتأطير اشتغال الإيقاع في الشعر العربي، ولا تملك صفة القداسة، فضلا عن ارتباطها بتصور معين للشعر، وبرؤية معينة للعالم، أصبحت اليوم مستهلكة ومتجاوزة. إضافة إلى أن شعرية الشعر لا تتحقق بالوزن أو بالإيقاع فحسب، وإنما تتضافر على تحقيقها وتتفاعل في بنائها عدة عمليات تشكيلية وعدة عناصر ومكونات أخرى، لغوية تركيبية وأسلوبية، خيالية ورمزية..

مع الاعتراف بوجود ضعف فني وإبداعي، وضحالة دلالية ورمزية في كثير من النصوص المنشورة ضمن هذا النمط. فكثير من الذين انخرطوا في هذه التجربة استسهلوا كتابة الشعر على منوالها، وخدعوا بما تدعو إليها من حرية وتحرر من الشروط والمقاييس.. في حين أن طريقتها في الكتابة الشعرية، وفي بناء الإيقاع، أصعب من الطريقة العمودية والحرة أو التفعيلية، لأنها تحتاج أكثر من غيرها إلى ذوق موسيقي، وقدرة فائقة على إدراك علاقات الانسجام والتوتر والتماثل والاختلاف والتقابل بين أصوات اللغة وألفاظها وتراكيبها، وإلى طاقة خيالية ورمزية عالية، وإلى قدرة على الإبتكار والتشكيل وتحقيق التفاعل والتعاضد بين مختلف العناصر المكونة للنص الشعري.

---

* كاتب من المغرب.

١- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها - ج٢ - دار توبقال الدارالبيضاء، ط١/ ١٩٩٠ - ص: ٦٧.
٢- إبراهيم صديقي: الممرات - منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين / ٢٠٠١ - ص: ١٠ - من قصيدة بعنوان: «لأنك المتنبي».
٣- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران - منشورات دار أصالة - صطيف / الجزائر ١٩٩٧ - ص: ١١ - من قصيدة بعنوان: «عنفوان»
٤- الطاهر الهمامي: اسكني يا.. جراح - دار فن الطباعة - تونس ٢٠٠٤ - ص: ٧٧ - من قصيدة بعنوان: «لحظة سقوط».
٥- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب - دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٣ - ص: ١١٨-١١٩.
٦- إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر- دار ابن رشد - ط١/١٩٧٩ - ص: ١٩٧ /٢٢٢.
٧- محمد الخمار الكنوني: رماد هسبريس - دار توبقال - البيضاء - ١٩٨٧ص: ٩ - من قصيدة بعنوان: «وراء الماء».
٨- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران (م.س.) - ص: ٢٠-٢١.
٩- ربيعة جلطي (جزائرية): شجر الكلام - منشورات السفير، ط١/١٩٩١ - مكناس، المغرب - ص: ٢١-٢٢ من نص بعنوان: «شيزوفرينا».
١٠- محمد علي اليوسفي(تونسي): امرأة سادسة للحواس - دار الطليعة الجديدة - دمشق ١٩٩٨ - ص: ١٣-١٤ - من نص بعنوان: «رؤية من فوق».
١١- منصف المزغني: نص بعنوان «ذوبان» - نقلا عن موقع بوابة العرب على الإنترنيت / www.arabgate.com
١٢- حسن الأمراني: الزمان الجديد - دار الأمان - الرباط ١٩٨٨ - ص: ١٠٦ -١٠٧ - من قصيدة بعنوان: «الطريق».
١٣- وفاء العمراني: فتنة الأقاصي - دار الرابطة / الدار البيضاء ١٩٩٧ - ص: ٣٩ - من نص: «فتنة الأقاصي».
١٤- ميلود خيزار: شرق الجسد - منشورات الإختلاف، ط١/٢٠٠٠ - الجزائر - ص: ٤٧-٤٨ من نص بعنوان: «النداء والتحول».
١٥- محمد حجي محمد: ذئب الفلوات - دار عشتار للطباعة والنشر/ الرباط ١٩٩٥ - ص: ١١ من نص «ذئب الفلوات».
١٦- إدريس علوش: دفتر الموتى - دار قرطبة / الدار البيضاء ١٩٩٨ - ص: ٧١-٧٢ من نص بعنوان « إرادة الحياة».

نصوص حالمة

■ محمود العزازمة*

الرياح

منسجم مع حالة خوف، أرتعد بجسارة ويحسبني نديماي أرقص. أما البرد، فيساهم.

تعجبني عبارة (.. وأطلق ساقيه للريح) في البال أن أطلق أكثر من مجرد ساقين، لكن: إليك، أتضور، ثم أسقط مغشيا علي، فتغفري. أعلم أنك لست سيئة لدرجة أن تتركيني أواصل الرقص، أنت هكذا دوما متخيلة وحسب..

أحيانا أصبو إلى الهاتف، أنتظر أن تدقي عنق الكلمات، فتخرج إلي في ذهول تام، حالة تعب.

أحيانا أنتظرك على نافذة محاذية لحقل، أنتظر حتى تطفئي الكون، وتختفي الألوان كي يعم فقط في -الهاجس- لونك. منسجم مع غيابك، ولو ظهرت للحظة: سأتضعضع، بمعنى أقع من النافذة. أحيانا، أقترح أفكارا أخرى.

أريد أن أجلس قبالة الباب وأنتظر أبي الذي ذهب إلى البستان (مثلا) ولما يحضر بعد، أفرط في الانتظار، أجلس تحت شجرة (الدوم) وأبكي بخشوع. أواصل الانتظار، أضع أعواد الظلال (نستخدمها لمراقبة نمو الظل ومعرفة الوقت) ثم أكسر الأعواد بغضب، وتأتي فتاة تعبث بالأعواد (ربما تكون أختي الصغيرة) وتسألني: ألم تمل الانتظار..؟ أنتظر أبي، ثم يحل الليل.

وأريد أن أذهب الآن إلى أشخاص تلزمهم فترات من الانتظار، واستسلمت ليلة البارحة إلى نوم متقطع، كان ثمة قوى صديقة تجبرني على النوم، وأخرى تجبرني على الصحو، وفي غمرة الحرب: تذكرتك، كنت محايدة مثل نجمة تنظر من فوق إلى مشهدي في اكترات غير مفهوم، قوى تقول لي: قم اكتب لها، الوردة التي تحف النهر وحيدة، يقول أحد أجزاء البطين الأيسر: ما أكتب، قضيت أيامي في الكتابة، حتى اجترأ القلم وعلمني، ما أكتب، والمساءات تتبدل، تدور مثل آلة شواء، وعند عتبات الفجر، لسعتني نسمة برد، فأيقنت في غير ذكاء أنها قادمة منك، وتماثلت للصحو تماما، لأنني أدري أن أصواف العالم جلها لن تحميني من بردك القارص،

أشعلت المدفأة مثل مقرور يتمنى الشمس، واحترقت معظم أجزائي، انتشرت رائحة الشواء، أقصد: أولمت لك، وثمة بقع نافذة هناك في العمق لما تطفأ بعد..

الاشتباك..

الحق أنني متمترس أمام الباب، وعيناي في عينه بشكل محرج: أنتظر زيارة صديق، أي صديق،

منذ زمن لم أصادق بشرا، أي شيء له رأس ويدان يشير بهما أثناء الكذب المتبادل، أقضي معظم وقتي أتأمل السيف المعلق في «واسطة البيت» وأنتظر قدوم عدو، أي عدو،

سنشتبك، لا بد يا علية.. وفي النهاية سينتصر أحدنا، أي أحد، أنا أرضى بالمصير، فقط أنتظر نهاية المعركة، كي نحتفل، ثم نمضي، ولماذا لم تدركني إليك، وأنا أحبك؟

لماذا ترحبين بكافة الجنود العائدين من الأسر، وتشيحين عن جراحي،

لماذا (ضبة) بابك صدأت ثم ذاب حديدها دوني؟ عبارات من هذا القبيل، لا تلح، إنما تتقافز بغرض ممارسة الرياضة، وكفى،

في البال، مجرد ترهلات، توصف رؤوس تطل من الخنادق، لكن بشكل مدروس، كل ثلاثة رؤوس تكلف طلقة واحدة، هل كانت أيامي السالفة إرهاصات لأقع، أسأل عن هذا الباب، وحدها تعلم..



---

* كاتب من الأردن

قصص قصيرة جداً

إغفاء الضجر.. وجيب حلم شاحب

■ عبدالحفيظ الشمري*

مشهد

بعد مشاهدته للتلفزيون ينهض بكسل، يغسل أسنانه، يشرب الحليب البارد، يتمدد في فراشه، يتذكر أنه أدى واجباته كاملة غير منقوصة.

فهو منذ أن حل بهذه المدينة، لا يأبه بأي شيء يعيد للحياة وجهها المبهج، رغم أنه يتقن تعاليمها!

وجيب

قلبه يشيع حالة من القلق والألم.. وجيب غير متناغم يحصي عليه منغصاته.

يحاول جاهداً قضم فاكهة السكينة، إلا أنه يعجز عن تلافي حالة خوره في سخام الهجس الأليم: أقلبي مصاب؟!

إغفاء

عامل يداهمه النعاس على حافة جدار قصير يستند إليه، وكأن الغروب الذي أزف قد أشعره بقرب النهايات الموعودة ليوم شاق.

عامل آخر يُمَنِّي النفس بمساء يجدد فيه العلاقة مع الحياة، لكنهما سيسقطان حتماً في متاهة تعب مر.

قتاد

مرة واحدة يزهر «القتاد». يؤول إلى الصفرة، وتزول نضارته؛ فالأرض قفر، والمسافات جرداء.

حطاب بلا دربة سيحثو بمعوله التراب تحتها.. سيصيرها إلى هشيم سائغ للدواب، في جوف شتاء قارس ينذر بالمجيء.

غناء

الأصوات الفانية لن تعيد الهمة إلى قلوب الحفارين، والقصص الأسطورية ستؤول حتماً مع الظهيرة إلى مطلب خاو للقمة.

دعك من الغناء الذي يشبه النواح، فأهل الأصوات سيبيتون على الطوى، إن هم عاودوا هذا الغناء الحزين بطرب منقرض.

صراع

الليل معركة كونية، أبطالها النجوم التي تتوامض بقلق، والرجال الذين تنهكهم المفازة القفر حينما يهمون بالنزوع نحو نجوع بعيدة، وحده النهار هو من يجندل الليل، ويمحق نجومه، لكن الصراع يلوي إلى التكافؤ، إذ لا تلبث الغلبة إلا وتعود لليل من جديد.

يَنعَةٌ بُخِّرَتْ

لحظة أن أحرقت آخر وردة بيضاء بداخلي.. تعاظمت بزيف حاد، نمت بعدها على كتفي أشجار وأحراش شوكية، وفي أعماقي زفرت حية أسطورية، وتلونت مباهجي بمشاعر الزيف.

عوى في قفر ذاتي ذئب خرج للتو، تهيأت حياتي العابرة إلى مقت عجيب، وذوت مقولات حب عابر.

ينعة المودة التي أعرفها جيداً تبخرت، وباتت مجرد إحساس لا معنى له.

أصداف العتمة

في القرى النائية منذ فجر الفاقة تتجمع العتمة في أصداف حياتنا التي اعتادت عشق الظلمات البهيمة، والأحلام العقيمة، حتى باتت أرواحنا تغني لليل اليأس بأصوات حزينة.

باتت حياتنا على هيئة رجل ينحني ليطفئ ناراً، وخلفه عجوز لا تبارح هجسها الأليم.

---

* قاص وروائي من السعودية.

قصص قصيرة جداً

■ نواف خلف السنجاري*

طقوس

ابتسمَ وهو يستذكر الطقوس والعادات الغريبة للمؤلفين المشهورين.. أراد أن يتميّز عنهم.. فلا يكتب بقلم الرصاص، ولا يستخدم أوراقا مخططة.. ولا يرتدي جوارب زرقاء..! إنه يكره استخدام الآلة الكاتبة.. ولم يضع يوماً علبة سجائر أو شمعة فوق منضدته.. يستغرب عندما يسمع أن أحدهم لا يكتب إلا بعد منتصف الليل! يضحك حين يعلم أن (فلان) يكتب تحت ضوء أخضر! و (فلان.. وعلان..) يفعل كذا وكذا، و.. و.. و..

ها هو أخيراً يخترع طقساً خاصاً به: (يجلس إلى طاولته ويكتب وهو عارٍ تماماً كما ولدته أمه!).

تكريم

قال لهم وهو مضرج بدمائه:

- انسحبوا سأؤمن لكم التغطية
- لن نتركك تموت هنا
- هذا أمر

دار الزمن.. وجميع أولئك الناجين بفضل تضحيته وشجاعته، أصبحوا قادةً يجلسون في المقاعد الأمامية.. إنهم يحتفلون اليوم بتكريم عوائل الشهداء.. لكن اسمه سقط سهواً من قوائم التكريم!

تنهدت زوجته بحرقة.. وخرجت تحمل انكسارها ومرارتها وحدها دون أن ينتبه إليها احد.. تجر خيبة خطواتها، تاركة وراءها صخب الأناشيد والهتافات والتصفيق.

تحوّل عجيب!

الأول: يبدو من مظهرك أنك غيرت طبيعة عملك!

الثاني: نعم، في السابق كنتُ أستحم بعد أن أنهي عملي.

الأول: والآن؟

الثاني: أستحم قبل الذهاب إلى العمل.

الأول: وماذا كنت تعمل سابقاً؟

الثاني: صبّاغ أحذية.

الأول: وماذا تعمل الآن؟

الثاني: مستشاراً!

---

* قاص من العراق.

قصص قصيرة

■ إبراهيم الحميد*

جارة

الجارة الأميركية تقوس ظهرها واحدودب جذعها، بعد أن هبطت عليها سنواتها التسعة والتسعون، تتثاقل خطاها في طريقها إلى المشفى لأخذ إبرها التي تعودت عليها منذ ربيعها التاسع والثمانين.

يستوقفه منظرها في ممشاها الطويل، بعد أن لاحظ توقد ذهنها، ويكاد أن ينفلت منه لسانه مستفسرا، عن سر هذا التوقد الذي يراه في عينيها.

يتذكر جده الذي تركه في التاسعة والثمانين، حيث العيون تغشتها المياه البيضاء، وينتظر رحمة الطبيب البنغالي لإجراء عمليته الجراحية، وجسده الضعيف ويديه المرتعشتين، ومفاصله الهشة التي تعاني من وطأة الحمل؛ حمل جسد أتعبه السفر وأرهقته التغاريب، ولم يبق من كتاب الذكريات إلا تلك الأيام التي قضاها بين البلقاء، والمفرق، ودومة الجندل، وسكاكا، واللقايط والحرة، وكاف، والأزرق، بعد أن مزق الزهايمر بقية خلايا الذاكرة.

مدفأة

الصوبيا القديمة، المدفأة التي تجمع العائلة بعد أن يشتت شملها يوم الشتاء الطويل في القرية، قص البرسيم، وحلب البقرة، وإدخال الأغنام من السرح.

في الليالي الباردة، يكون الالتصاق بالمدفأة أمراً معتاداً، حتى أنه يتخذ شكلا هلاليا، ليتمكن من إيصال الدفء إلى كافة أنحاء جسده النحيل!

يطل الليوان على فناء البيت، فيما يقود صحن الليوان إلى باب الغرفة المشبعة بالرطوبة، والأنفاس الكثيرة المتعبة، والمنهكة طوال اليوم، فتتجمع حول المدفأة.

في منتصف المسافة الفاصلة بين النوم وبين الصحو، ينضب خزان الكاز، فيأتي دور البطل المخلص للخروج في زمهرير الليل، لشفط الكاز من البرميل بالبربيش.

غرام

في طفولته الأولى ظل شغوفا بابنة الجيران، تسريحة الشعر المعقودة إلى أعلى، البنطال الوردي، والقميص الأخضر.. تتجلى صورتها في ذهنه أيقونة لا يمكن إلا أن تكون جوهرة أو ملكة من ملكات قصص أليس في بلاد العجائب.

تظهر أحيانا في الليالي المقمرة على صفحة القمر ترقص رقصات النساء الجميلات، حتى أنه أكد يوما أن صوت غنائها وصل إليه..

كانت تغني أغاني الأطفال: «جينا وجينا وجينا.. جبنا العروس وجينا».

كان ذلك في القرية البعيدة، قرب القصر الكبير، وبساتين النخل.. يستعيد كل لحظاتهما، كانت تمضي بعيدا دون اكتراث بالعيون المحلقة حولها، مشعلة غيرة الصبايا بسبب عدم اكتراثها بهم.. تمضي كفراشة ملونة إلى حقول الأزهار.

تخاتله بركضها إلى جانبه في أحيان كثيرة، مرة وجدها إلى جانبه في السوق الكبير، ومرة على رصيف الجامعة، وثالثة وضع لها النادل فنجانا إلى جانب فنجانه في فوكيتز، عندما قرر أن يتقمص دور ثري عربي في باريس.. لم يستطع أن يفلت هذه المرة، فاضطر إلى دفع حساب الفنجانين!

القلب الطيب

يومض في أخر تجسيد للروح.. لا يمكن لذاكرته أن تتجاوزه مهما بلغت واحتملت من أفكار.. الجلباب الواسع.. والأزرار المسدسة.. والأهداب الناعسة.. بعيني صقر.. كأنما يكتحل من مرود ملكة..

كان ملاكه الحارس في بحر طفولته.. كان يعبيء جيبه بالمال، والأحلام، والحكايات التي تؤنس وحشته في الليالي الطويلة.

الجلباب الواسع.. يحمل جسدا ظل يعذب صاحبه.. لم يكن له في ذلك أي دور.. جسدا يحمل قلبا أبيض كالثلج الصافي..

لم يستغرب رحيله المبكر.. فالأرض لم تعد مكانا للقديسين.. ربما يتغير شكل الجلباب.. ربما تتحلل الأجساد.. إلا أن الروح تظل محلقة في الأفياء.. تظلله وتظلل الناس كلهم، والأماكن التي طالما أحبها..

في مرحلة أخرى كان بعيدا عنه.. وكان كثيرا ما يتفقد أحواله.. يسأل عنه.. يوقد شعلة أمل في نفسه.. كيف يكون ملاكه الحارس إلا هذا الرجل الطيب.. صاحب قلب أطيب.

في سماوات لا نهاية لها.. تفتقت أشجار الليمون عن العطر.. وتزينت مساحاتها الواسعة بالأقحوان.. وزهور الديدحان.. لم يستغرب أن يسمع ذلك من رائد أتى لتوه من مركبة فضائية سبرت أغوار الكون..

* قاص من السعودية.

قـصـص قـصـيرة جـداً

■ شيمة الشمري*

سقوط

قررت الانطلاق.. ارتفعت عاليا محاولة التحليق.. مدت روحها.. شرعت يديها..

وقعت.. نسيت أنها بلا جناحين!

هدهدة

عندما هدهد حلمها الوردي بجناحيه المبللين؛ لبث السكينة في دهاليز روحها المتعثرة، لم يكن يعلم أنه أيقظ فيها الجنون!

هدوء

يختبيء الخوف في طرقات روحها، حاولت اقتناص لحظة صفاء وشفافية..

لاكتها ألسن السخط.. اختبأت.. دست نفسها بين صفحات دفترها..

فهناك فقط تتنفس.

العصفور

ذات صباح ماطر.. أطل من نافذة غرفته يتأمل تلك العصافير وهي تنتشر في المكان.. يسبقها تغريدها.

جذبهُ منظر عصفورين انفردا على غصن أبعد ما يكون عن البقية.. كانا يستمتعان بتلك الزخات الندية..

أطال التأمل.. ثم همس..

لو كنتُ عصفورا!!

من جديد

لفظها خارج حدود قلبه، مهشما آمالها، محطما فؤادها، عرفت أنها كانت مجرد فرد انضم إلى قافلة السذاجة.. متزينا بآفة الصدق.. اعشوشبت حياتها من كثرة البكاء.. ثم نهضت.. رافضة تلك الأثقال التي تجذبها إلى القعر.. نبذتها كلها..

أدركت أن الحياة بدأت الآن.

---

* باحثة وقاصة من السعودية.

قصص تكاد تكون قصيرة جدا

■ محمد زيتون*

طـوق الحمـامة

في الفصل كله، إصبع لبنى وحده الذي رُفع في درس المطالعة. لم يجد الأستاذ بدّاً من إتاحة الفرصة أمامها، وقد طرح سؤاله المعتاد، ثم أعاده مرات عديدة: مَن يقرأ النص؟

شرعت لبنى تتلكأ وقد تقاطرت الحُمرة من وجهها كالعادة.. وملامحها تتعثر في ضباب بنيٍّ أمْيَل إلى الصفرة، كانت تسبح فيه حروف النص السوداء.

تلميذات الفصل كنَّ ساعتئذٍ غارقات في لجة الانتظار، والتوقع لما سيصبح جهرا: «حب»، كما هو واضح في العنوان: «في الحب!» إذا ما تجرأت لبنى وفتحت شفتيها لتقرأ:

- في الخبز..!!! قالت

فتدخل الأستاذ:

- إنه الحب وليس الخبز يا آنسة

فأدركت وقهقهات الفصل تغرقها: أنها جائعة!

السيدة التي أصبحت.. نون!

وضعت القبعة فوق رأسها لتتجنب ندف الثلج، واتكأت على ساق مطريتها الحديدية، متقدمة صوب قمة الجبل.

كفكفت عرقها ساعة وصلت القمة، وجلست تستريح. كان منظر الثلج المتساقط رائعا!

كان بياضه يشع فرحة في عينيها.. كان سيكون منظرها أروع وهي تتسلق أدراج الهواء أسفل مطريتها.. لولا أنها سقطت!

أعضاء قوامها الأهيف اندكت في بعضها، وراحت تتقلب، وتتقلب.. ككرة ثلج..

في السفح وجدت نفسها مجرد- نقطة- تطفو في قبعة تشبه مطرية ساقطة!

وطن أقليدس!

شمرت علامة زائد (+) عن ساعدها، وأقبلت على خمها، تشيد أساسه بجهد ومشقة، فوق مساحة ضيقة من جزيرة أقليدس!

لكن ما كان يجول في خلدها أن تداهمها علامة الطرح (-) بشفرتها الحادة، وتصيبها بشتى الأعطاب الحسابية، حتى أنها كادت تفقدها أحد رؤوسها الأربعة، وألزمتها فراش العلة زمنا!

وفور تحسن إصاباتها، التجأت علامة زائد (+) المسكينة، إلى علامة الضرب (×)، ذات القوة المضاعفة، تستنجد بها؛ كي تدافع عن حقها في تشييد أساسات مسكنها، بأقصى ما تسمح به سرعة العد!

لكن علامة الطرح (-) ذات المزاج الحاد، وحتى تتوازن كفتا الرعب، هرعت صوب أداة القسمة (÷) الكاسرة؛ وبدأت المناورات والاستفزازات العدوانية بين المعسكرين!

ثم نشبت الحرب.. التي ما تزال إلى الآن غصة في كبد الرياضيات!!!

مؤامرة

مد يده، سحب من الرف أربع علب، ثم خطى متجولا بين الرفوف، متأملا المعروضات كأنه زبون حقيقي!

ولأن الناظر إليه لا يمكنه الشك في ذلك، فقد جال بين المعروضات طويلا.. ثم سحب سروالا من رف الملابس، قصد المعزل، جر خلفه الستار الأسود، ثم كشط أغلفة العلب، وأخرج من جيبه كيسا صغيرا، وضع فيه قطع الحلوى، ثم رتبها تحت ملابسه الداخلية، ووضع الأغلفة في السروال الذي أدخله على سبيل التجريب. ثم أحكم حزامه، وأعاد السروال مملوء الجيوب إلى الرف، وخرج من باب السوق الممتاز.

خلفه، كانت تبتسم عدسة المراقبة! وفي الرف، كانت تقهقه جيوب السروال!

* قاص من المغرب.

كيــس فــارغ

■ يحيى فضل سليم*

عندما أغمض عيني، يكون عندى إصبع مقطوع، غالباً ما يكون السبابة، لكني أستطيع أن أشير إليه من خلال صمت طويل، أكون خلاله شاخص العينين، فاغر الفم، باحثا فى وهن، عن مكان ضئيل في أخر الصف من الطابور الطويل.

فى الصباح، كان آخر الطابور قد سد باب بيتي، عدت مسرعاً، أغلقت الباب بالترباس، وخرجت من الشباك قاصداً المقهى.

فقط سأسأله لو ترك العصا من يده:

كيف أقلدها؟!

لم أرها وهى تعجن أمامي، لكني أستطيع أن أقلد العازب، أنام على بطنى المنتفخ المتحجر كحمل كاذب، وأعير زوجتي أذني الصماء، وهى تلكزني في كتفي: «أتعدل يا راجل».

تعودت على ذلك، فهمت كما يحدث لي في مرات قليلة، دون أن أعلم من الأخرس «ماسح الأحذية»، لما ترك مكانه أمام المقهى، وذهب إلى هناك دون أن يزيل الأصباغ من يديه، ولم يعد عنده وقت لجذب قدمي، وأخذ حذائي عنوة ليلمعه، سواء دفعت له أو أخرجت له أمعاء (بنطالي).

لم يكترث بحركة شفتي وهو يهم بالرحيل، ولم يعبأ بي حين تبعته؛ فقد تورمت قدماي، ولم أستطع إدخالهما فى الحذاء؛ فحملته فى كيس أسود، ونذرت فى نفسى:

«لو حصلت على رغيف.. سأهب الحذاء لأول حافي يقابلني، أخفي الرغيف

في الكيس الأسود، وأدخل بيتي كما خرجت، من الشباك».

سأفعل ذلك عن رضا، رغم سخونة الأسفلت التي حمصت باطن قدمي، والحصى الذي أجاهد لتفادى التعثر به.

ستفرح زوجتي كثيراً، تستحضر نظرات الإعجاب التى خلت من عينيها منذ زمن، تمنحنى نظرة طويلة حانية، أنتشي لها، أدور حولها نافشاً ريشي، أعيد وأزيد فى الإثارة مع كل مرة أروى فيها، كيف استطعت أن أحصل على العيش؟!

لن تلاحظ زوجتى الهيئة التى سأكون عليها، ولن تشغلها قدماي الحافيتان.

بالأمس فشلت فى العثور على كسرة خبز لتُقّسمَ عليها «والنعمة دي كنت في طابور العيش»

جريت والتصقت بالحائط، تتمسح بالقطة، لم أدر السبب الحقيقي لغضبي، أهو تأخيرها، رجوعها دون رغيف واحد، أم عدم تنفيذها لأوامري بطرد القطة.

«غداً لن تنام فى البيت « هذا ما حدثتني به نفسي، وأنا في الطريق إلى هناك: «ستبيت أمام الفرن، لتكون أول من يحصل على الخبز».

تلفتُّ حولي ماسحاً عرقي بمنديل ورقي، صار كالعجينة السوداء، جلست أبططه. أطرحه على الإسفلت الحارق، انتفخ الوجه الكالح، وطلب اللجوء إلى عيش الأرصفة.

قمت أبحث عن الأخرس، سأراوده عن عدة أرغفة، أزيد له فى الثمن، لن يردني خائبا، أنا متأكد من ذلك، كتأكدي من توافر الطوابير.

شققت طريقا صعبا إلى منتصف صف من عدة طوابير كثيرة متلاحمة ومتشابكة، قائلاً لكل من يحاول منعي: دوري قدام الأخرسِ.

ربت بيدي على كتفه، فلم يلتفت، ابتلعت مرارة ابتسامة مترددة، فشلت فى منحها إياه، غمزت له بعيني، فوجئت به شخصاً آخر لا أعرفه، دفعني بقوة في صدري، تحفزت الأيادي للفتك بي، رفعت يدي مستسلماً، مؤثراً الانسحاب فى هدوء، لكنى وجدت نفسى مطروحا خلف الصفوف.

هممت بالرجوع، منعني أحدهم، كان بلا أذنين ولا عينين ولا فم، قاومته، تلاشت رأسه، تحول جسده إلى يدين ضخمتين أمسكت بي، دفعتني من ظهري بقوة إلى الحشود المتحاربة، أرسلت ضرباتي إلى كل صوب، تلقيت ضربات من كل اتجاه، بوغت بلكمة قوية طرحتنى أرضا، تلقيتها من الأخرس، عندما أردت أن أحتمى به.

وخلال هدنة قصيرة لالتقاط الأنفاس، شاركت الشمس فى جلدنا بسياطها الملتهبة، كان البعض ملقىً على الأرض، والبعض الآخر يترنح، أما الأخرس فقد تخضبت يداه بالدماء، ولم أعرف بجانب من أرتكن، فكلهم كانوا أعدائى.

---

* قاص من مصر.

حبر أزرق

■ نادية جواق*

-١-

آه.. تقاعست مدة طويلة عن الكتابة..عادة سيئة وكأن قلمي جف حبره، أمسى بدون حياة.. ومشاعري تبخرت وراء غيوم أفكاري.. أفكاري تشتتت بضرب الحجارة، وآهاتي جف رنينها، لا شيء من كل هذا، فلا هو قلمي ولاهي مشاعري ولا أفكاري ولا آهاتي تزحزحت عن شخصيتي، وإنما دوامة لا متناهية من نفسي أطاحت بي إلى اللانهائي..

-٢-

ما زلت عشيقة وفية لحبري، عشيقة.. فلا هو يستطيع التخلي عني، ولا هو قادر أن يعيش بدوني، فأنا الهواء، والأمل وما تبقى من الحياة..

-٣-

تقاعست لهروبي، ما يجعلني أتدفق كالشلال، ما عدت قادرة على إظهار مشاعري الصادقة نحوه، هو الآن بين طياته كلماتي، يحتويني ويجرني إليه، يغويني ويداعبني بقبلاته الحارة..

قلمي، يا حبيبي

الذي لا يموت

ولا يخون

ولا يكذب

ولا يسرق

ولا ولا..

هو لا يتخلى عني، مهما قست عليَّ الآلام، وكم كانت قاسية، كم كانت..

كم كانت مخيفة ومرعبة..

أنا الآن، أكثر انتشاء لأني تعودت على الظلم

والحزن

والقسوة

والخوف

وكل شيء رهيب..

لقد تعودت على ما هو أرحم من الجلد، وتعودت على ما هو أحن من الآه، دموع زلال لا يمكنني خنقها في زنزانة الشؤم الأبدي! ولا سجنها في عتمة مليئة بالقسوة.

-٤-

لقد علمتني الحياة كثيرا حتى التخمة، لذا أشعر بالطمأنينة تنتابني، وكثيرا من التيه يسكن وحدتي. كيف السبيل للتخلص من هذا العدم..

-٥-

لو تعلم مدى الحب الذي يجثو على صدري، هو أروع من ذبذبات الحنين، والوجد. حب ممتلئ بصدق الحياة، التي تتطلع من نظراتي الحزينة، البكماء.. نفسي الحالمة..

يبدو أن ألحَظَ قلمي الذي ما حرمني يوما من شظف المحبة، وعشق زرعه قلمي في جوفي بعيدا لا يزحزحه الألم، ..

حروفي صلبة

متكلسة

أرسلت شعاع تفاؤلها في متخيلي

حتما

هو كل الصدق

ولك كل الصدق..

-٦-

لو التأم العالم، أنت المنتهى

وكل شيء

وحدك تملأني بمآسي

وأفراحي..

الأصدقاء

لا هم أزاحوا مآسي على صدري

ولا شيدوا كثيرا من الفرح على قلبي

أنت فقط

حين تنسيني

عالما مليئا بالسواد..

-٧-

وأنت قربي، وبين أناملي

أحلم بيوم يأتي مترجلا من الأفق

كي أجد لكلماتي

ونصوصي المبعثرة بين ركام

أخشى على نفسي من نفسي

من التلاشي

لذا

أختلي بك دائما

يا حبري الأزرق..

---

* كاتبة من المغرب.

الإعدام شنقاً..

قصة جورج اورويل ١٩٣١م

■ ترجمة: منى العبدلي*

كان ذلك في بورما[١]، صباح مشبع برائحة المطر، ضوء شحيح يشبه لون صفيحة المعدن الصفراء، يتأرجح فوق الجدران العالية لساحة السجن. كنا ننتظر خارج زنزانات المحكومين، وهي صف من الحجرات بواجهة من القضبان الحديدية المزدوجة تشبه أقفاص الحيوانات الصغيرة، قياس كل واحدة عشرة أقدام في عشرة، فارغة تماما من الداخل إلا من سرير خال ووعاء لشرب الماء. في بعضها رجال سمر صامتون جاثمون جهة القضبان الداخلية، متدثرون بأغطيتهم، وهم المحكومون الذين سيشنقون خلال أسبوع أو اسبوعين.

سجين هندوسي أخرج من زنزانته، شديد الهزال، حليق الشعر، بعينين دامعتين يشوبهما الغموض، له شارب كثيف نام، وبشكل مضحك كان أكبر من حجم جسده، كان إلى حد ما يشبه شوارب الشخصيات الكرتونية التي تظهر في الأفلام. ستة جنود هنود طوال القامة، يحرسونه ويقومون بتحضيره لحبل المشنقة، إثنان منهم وقفا مستعدَّين ببنادق ذات حراب مثبتة، بينما الآخرون يقيدونه، ويمررون سلسلة من خلال قيده مثبتة في أحزمتهم، ويشدون يديه بقوة إلى جانبيه. كانوا يحاصرونه تماما واضعين أيديهم عليه بحرص، وبقبضة حانية، كما لو أنهم جميعهم يتحسسونه ليتأكدوا بأنه موجود. كان الأمر أشبه برجال يمسكون بسمكة ما تزال حية، وربما تقفز إلى الماء مرة أخرى. لكنه بقي هادئا لا يقاوم، مستسلما بيديه للقيود، كما لو أنه وبصعوبة كان يدرك ما يجري حوله.

دق جرس الساعة الثامنة موحشا رقيقا نافذا عبر الهواء الرطب، قادما من جهة الثكنات البعيدة. مراقب السجن - الذي كان يقف بعيدا عنا وبمزاجية كان يحث الحصى بعصاه - رفع رأسه على إثر الصوت، كان طبيبا في الجيش، له شارب - رمادي اللون - كفرشاة الأسنان، وبصوت أجش صرخ:

«بحق الله أسرع يا فرانسيس» من المفترض أن يكون الرجل ميتا في هذا الوقت.

الست مستعدا بعد؟؟

فرانسيس - رئيس السجن - درافيدي[٢] سمين ببدلة قطنية بيضاء، ونظارة ذهبية، لوح بيده السوداء مزبدا:

نعم سيدي، نعم سيدي، كل شئ جاهز تماما والجلاد ينتظر، يجب أن نبدأ.

حسنا، أسرع إذاً، فالسجناء لن يستطيعوا تناول إفطارهم حتى تنتهي هذه المهمة.

وقفنا بالخارج لنشهد عملية الإعدام، سار حارسان على جانبي السجين ببنادقهم المائلة جانبا، وإثنان سارا قريبا جدا منه، يشدانه من كتفه ويده، كما لو أنهم يدفعونه ويسندونه في الوقت نفسه. بقيتنا، القضاة وما شابههم ساروا في الخلف.

فجأة، أمر رهيب قد حدث، بعد أن قطعنا عشر ياردات، توقف الحشد دون أمر، أو سابق إنذار، .. جاء كلب، الله وحده يعلم من أين أتى، ظهر يتنطط في الساحة بوابل من النباح الصاخب، ويقفز من حولنا هازا جسمه كله بوحشية مغتبطة لإيجاده هذا الجمع من الناس، كان كلبا ضخما كثير الشعر هجينا ما بين (آيردلي) و(برايا[٣]). للحظة كان يثب من حولنا، ثم - وقبل أن يتمكن أحد من إيقافه - أندفع نحو السجين يقفز محاولا لعق وجهه، تسمرنا جميعا مشدوهين دون أن نبعد الكلب عن السجين، أو حتى الإمساك به.

من أتى بهذا الوحش اللعين هنا؟؟ قالها رقيب السجن غاضبا.. ليمسكه أحدكم!

وثب حارس منفصل عن الموكب على الكلب بشكل أخرق، لكنه قفز من بين يديه بعيدا وكأنه يلاعبه. التقط سجان آيروسي[٤] شاب قبضة من الحصى، محاولا رمي الكلب بها لطرده بعيدا، لكنه تفاداها، وعاد إلينا مرة أخرى وصدى نباحه يتردد بين جدران السجن. نظر السجين من بين يدي حارسيه إلى المشهد بلا مبالاة، وكأن الأمر شكل آخر من عملية إعدامه. مرت بضع دقائق قبل أن يتمكن أحدهم من الإمساك به، ثم قمنا بلف قطعة من القماش خلال طوقه، وتابعنا سيرنا مجددا، والكلب ما زال يقاوم ويئن.

أربعين ياردة تفصلنا عن مكان المشنقة، راقبت ظهر السجين الأسمر العاري أمامي مباشرة، كان يسير بمشقة بيديه المقيدتين، لكن بثبات أكثر من مشية الهندي المضطربة الذي يسير وركبتاه غير مستقيمتين، كان السجين في كل خطوة يضع قدمه في موضعها الصحيح، وخصلة شعره كانت تتراقص إلى أعلى وأسفل، فيما قدماه كانتا تطبعان نفسهما على الحصى الرطب، وبسرعة ونكاية في الرجال القابضين عليه من كل جانب، تنحى جانبا بخفة ليتجنب بقعة الماء التي في الطريق.

إنه الفضول ولكن حتى هذه اللحظة لم أدرك ما يعنية أن تدمر رجلا راشدا معافا، حين رأيت الرجل يخطو جانبا ليتفادى بقعة الماء، أنجلى لي الغموض، وتبين لي الخطأ الذي لا يوصف في إنهاء حياة بينما هي قوية وفي أوجها. هذا الرجل لم يكن يحتضر، كان حيا تماما مثلما نحن أحياء. كل أعضاء جسده كانت تعمل، احشاؤه تهضم الطعام، بشرته تجدد نفسها، أظافره تنمو، أنسجته تتشكل، كل شيء ينجز بحماقة مهيبة، أظافره كانت ستستمر في النمو حين يشنق، وحين كان يسقط في الهواء في عشر ثوان من الحياة. عيناه رأتا الحصى الأصفر

والجدران الرمادية، وعقله كان يتذكر، يدرك، يعقل، يعقل حتى بشأن بقعة الماء. هو ونحن.. كنا جماعة من الرجال نسير سويا، نرى، نسمع، نشعر، نفهم العالم نفسه، ثم وفي دقيقتين، وفي لقطة مفاجئة، واحد منا سيكون قد ذهب، عقل يغيب، عالم ينقص.

تنتصب المشنقة في أرض صغيرة مفصولة عن ساحة السجن الرئيسة، مكسوة بأعشاب طويلة شائكة، كانت بناء من الآجر مثل سقيفة بثلاث جوانب، بألواح خشبية في قمتها. ومن الأعلى دعامتان ولوح مستعرض بحبل متدلٍ. كان الجلاد ينتظر بجانب آلته وهو سجين بشعر أشيب يرتدي لباس السجن الأبيض، حيانا ببضع أنحناءات متذللة حين دخلنا، وبكلمة من فرانسيس جذب الحارسان السجين بقوة أكثر من ذي قبل، ودفعاه إلى المشنقة وساعداه ليصعد السلم. ثم صعد الجلاد وربط الحبل حول عنق السجين.

وقفنا منتظرين، نبعد خمس ياردات عنه، وقد تشكل الحراس في دائرة محكمة حول المشنقة، وحين أحكمت العروة حول عنقه، بدأ السجين يهتف بصلواته إلى ربه، وكان دعاء عاليا مرددا: رام! رام! رام! رام..! لم يكن لُجوجاً ولا هلعا أو طلبا للنجاة، بل ثابتا وعلى وتيرة واحدة، مثل أجراس تقرع، والكلب يتجاوب معه بنباح حزين، والجلاد ما يزال واقفا على منصة المشنقة يجهز كيسا من القطن مثل كيس الطحين ليسربله على وجه السجين، لكن الصوت المكتوم بقطعة القماش تلك بقي مستمرا مرة بعد مرة: رام! رام! رام! رام! رام![٥].

نزل الجلاد ووقف مستعدا ممسكا الرافعة. مرت لحظات والدعاء الثابت والمكتوم الصادر من السجين ما زال مصرا: رام! رام! رام! لم يتداع للحظة. كان المراقب مطرقا رأسه يحث الأرض بعصاه، ربما كان يعد الصلوات، مانحا السجين رقما ثابتا منها، ربما خمسين أو مئة. الجميع امتقعت ألوانهم. الهنود استحالوا للون رمادي أشبه بقهوة رديئة، وواحد أو اثنين من الحراس -حاملو الحراب -كانو يتمايلون. نظرنا إلى الرجل المحكوم والمكمم على المنصة منصتين لصلواته، كل صلاة كانت لحظة أخرى من لحظات الحياة، دارت الخاطرة نفسها في فكرنا جميعا.

ياه، اقتلوه سريعا، لينتهي الأمر، أوقفوا ذلك الصوت البغيض!!

فجأة اتخذ المراقب قراره رافعا رأسه عاليا، ثم صنع حركة سريعة بعصاه صائحا:

تشاااللو!

كان هناك صوت خشخشة ثم لحظة صامتة، أنقضى أمر السجين والحبل كان يلتف على نفسه. أطلق الكلب وعدا بسرعة إلى خلف المشنقة، ولكن حين وصل هناك توقف لبرهه، عوى ثم تراجع الى زاوية من الأرض، وقف بين الحشائش ناظرا إلينا بتهيب. ذهبنا حول المشنقة لنعاين جثة السجين، كان يتدلى وأصابع قدمية متصلبة إلى الاسفل، يدور ببطء هامدا كالصخرة.

وصل المراقب وتفحص بعصاه الجسد العاري، الذي انقلب بخفة، إنه على ما يرام.. قالها ثم نهض من تحت منصة المشنقة متنفسا الصعداء، وقد اختفت النظرة المزاجية من وجهه فجأة. نظر إلى ساعة معصمه:

الثامنة وعشر دقائق، حسنا، هذا كل شئ لهذا الصباح، حمدا لله.

فك الحراس الحراب وانطلقوا بعيدا، وتسلل خلفهم الكلب برزانة شاعرا بسوء تصرفه، مضينا مبتعدين عن مكان المشنقة مارين بالزنزانات ورجالها المنتظرين، إلى داخل الساحة الرئيسة الكبيرة للسجن. كان السجناء وتحت حراسة الجنود المسلحين قد بدأوا في الحصول على إفطارهم. تراصوا في صفوف طويلة، كان كل رجل يحمل قدرا معدنية صغيرة، فيما كان جنديان يغرفان لهم أرزا، بدت لحظة حميمة أليفة بعد عملية الإعدام، بدا علينا إحساس بالارتياح بعد أن أنجزت المهمة، شعور بالرغبة في الغناء، في الركض وإطلاق الضحكات المكبوتة، جميعنا ودفعة واحدة، أخذنا نتحدث مبتهجين.

الشاب الآيروسي سائر بجانبي، أومأ ناحية المكان الذي جئنا منه بابتسامة العارف قائلا: أتعلم يا سيدي، صديقنا (قاصدا الرجل الميت) حين سمع بأن إستئنافه قد رفض، بال على أرضية زنزانته من الخوف..

لطفا سيدي خذ واحدة من سجائري، الا تعجبك علبتي الفضية الجديدة سيدي؟

اشتريتها من بائع متجول بروبيتين وثمان آنات، طراز أوروبي أنيق.

ضحك بعضنا، على ماذا.. لا أحد يبدو مهتما.

كان فرانسيس يسير جانب المراقب مثرثرا، حسنا سيدي، مر كل شيء على نحو مرض، انتهى كل شئ بنقرة إصبع! هكذا (وأصدر صوتا بإصبعه)، لكن ليس في كل الأحوال، رأيت حالات كان الطبيب يجبر على شد قدمي السجين ليتأكد من موته. عمل غاية في البشاعة.

التفت المراقب ناحيته وعلق: اوه عمل سيىء فعلا.

آه، يا سيدي إنه أسوأ حين يعاندون! أذكر رجلا كان يتشبث بقضبان زنزانته حين حاولنا إخراجه لتنفيذ الحكم، واحتاج الأمر منا إلى ستة حراس لإزاحته، كل ثلاثة كانو يسحبون ساقا، محاولين إقناعه قائلين له: يا صديقنا العزيز، فكر في كل المشاكل التي تسببها لنا! لكنه لم يصغ لنا، آه كان مثيرا للمشاكل بحق!

وجدت أنني أضحك بصوت مرتفع قليلا، الجميع كان يضحك، حتى المراقب ابتسم بطريقة متسامحة «من الأفضل أن تخرجوا جميعا لتناول بعض الشراب».

عبرنا إلى الطريق من خلال بوابات السجن الكبيرة، وفجأة صرخ قاض بورمي: «يسحبونه بساقيه»! وأطلق ضحكة عالية، بدأنا جميعنا نضحك بصوت مرتفع مرة أخرى، في تلك اللحظة بدت حكاية فرانسيس مضحكة على غير العادة. شربنا جميعا؛ أوربيين أو السكان الأصليين على السواء، وبمحبة وألفة. والرجل الميت يبعد عنا مئة ياردة.

---

* كاتبة من السعودية.

(١) بورما: هي مينامار حاليا.

(٢) درافيد: عرق من الاعراق الهندية تصل نسبتها الى ٢٥٪ من السكان.

(٣) آيردلي: نوع من الكلاب الانجليزية والبرايا نوع من الكلاب الهندية.

(٤) آيروسي: أوروبي آسيوي.

(٥) رام: هو معبودة هندوسية.

أنا، كما رأيتُني في ذاكرة القصيدة..

■ حمد محمود الدُّوخي*

إلى سـ.. أو لماذا
فهي متأكدة من أنني
لا أكتب لغيرها،
أليس..؟
أنا الفوضويُّ / الزمانُ
أُرتِّبُ وجهيَ،
وفقَ مقاسات ما أشتهي..
أنا الفوضويُّ الذي
يستمرُّ
ولا ينتهي..
أنا الفوضويُّ / المكانُ
أُزوِّي الزوايا
بعكس اتجاهي،
أنا الفوضويُّ الذي
صاغ مرآتَهُ
من عناء التجاعيد
فوقَ الجباهِ..
أنا الفوضويُّ / الجديدُ
تمكَّنتُ
من عقد صلح ــ بفوضايَ
بالطبع ــ
ما بينَ
ناري
وبينَ
مياهي
أنا الفوضويُّ / الأكيدُ
لوحدي،
عرفتُ ثياب الدقيقة
في ساعة
في المقاهي
ولكن ــ على غفلة
من كلامي،
وحين لوحديَ
كنتُ أرتِّبُ خيطَ،
وألوانَ مسبحتي ــ
ضاعَ منِّي
انتباهي

مُريني إذا لا تحبينني هكذا
مُريني فسوف أكونُ، إذا
كانَ يُعجبُك،
كالموظَّف:ــ
١. ربطةُ عنقٍ
٢. نظارتانِ
٣. ساعةٌ يدويةٌ.. إلخ إلخ
مُريني..
فطوبايَ أنتِ،
ولاسيما عندما تجعليني
ضحيَّةْ..
....
.. أحبُّكِ،
ليس لشيءٍ
ولكنْ:ــ
لكي أتنفَّس..
....
....
.. أُحبُّ / كِ / ها

---

* شاعر من العراق.

كَيْفَ نَتَعَلَّمُ ابْتِكارَ الفَرَحِ الأَخير..؟

■ مصطفى ملح*



١

الرَّجُلُ الأَكْثَرُ حُزْناً يَتَعَلَّمُ ابْتِكارَ الفَرَحِ الأخيرِ،
يَهْوي بِيَدٍ قَوِيَّةٍ عَلى زَوايا الصَّنَمِ السَّاكِنِ فيهِ،
فَرْخَةٌ تَأْكُلُ مِنْ يَدَيْهِ ضَوْءا..
طائِرُ الفينيقِ يَدْخُلُ الحُرُوبَ ضِدَّ فُرْسانِ أثينا.
يَتَعَلَّمُ ابْتِكارَ وَرْشَةٍ كُبْرى لِتَصْنيعِ الجَمالِ؛
طَعْنَةٌ في بَدَنِ القُبْحِ
انْقِلابٌ ضِدَّ امْبراطُورِياتِ اللَّيْلِ
رَقْصٌ عائِلِيٌّ بَيْنَ أَحْضانِ النَّهارِ
حائِطٌ يَرْسُمُهُ في دِفْتَرِ الحَياةِ:
حائِطٌ يَخُطُّ فَوْقَهُ أَرْواحَ مَنْ أَحَبَّهُمْ..
بَعْدَ لَيالٍ ذَبُلَتْ بَنَفْسَجَةُ الحُزْنِ
وَأَزْهَرَتْ شُجَيْراتُ الفَرَحْ..

٢

اللَّيْلُ شاتٍ، عاطِفِيٌّ.
مَطَرٌ يَلْطِمُ خَدَّ الصَّمْتِ.
رُعْبٌ جالِسٌ في غُرْفَةِ الرُّوحِ كَثُعْبانٍ..

وكانَ الرَّجُلُ الأكْثَرُ حُزْناً يَحْضُنُ المَشْهَدَ:
يَمْشي حافِيَ الإحْساسِ تَحْتَ المَطَرِ العاصِفِ
لَيْتَني أَصيرُ عَظْمَةً في جَسَدِ العاصِفَةِ الهَوْجاءِ،
لَيْتَني أصيرُ كائِناً مُنْدَمِجاً في بِئْرِ كَيْنُونَةِ هذا اللَّيْلِ،
شاتِياً أُحِبُّهُ.
كَأنَّهُ عَريسٌ / فَرَسٌ تَحْمِلُهُ.
زُغْرُودَةُ الرَّعْدِ وَفانُوسٌ يُمَزِّقُ قَميصَ العَتَمَه.

٣

الرَّجُلُ الأكْثَرُ حُزْناً نَفَضَ الغُبارَ عَنْ كِيانِهِ.
في الحَلْقِ طَعْمُ آيَةِ الكُرْسِيِّ
أَحْلى مِنْ يَدٍ تُصافِحُ الحُقُولَ وَالرُّبى..
يَحْلُمُ دَوْماً بِلِقاءِ المُصْطَفى في الحَوْضِ في الصِّراطِ في الميزانِ.
كُلَّما أذابَ سُكَّراً في النَّهْرِ؛
نَهْرِ الأَبَدِيَّةِ العَميقِ
فاضَ في شِرْيانِهِ دَمُ الحَياةِ.
كُلَّما اسْتَحَمَّ في المِحْرابِ قَلْبُهُ تَساقَطَتْ ذُنُوبُهُ كَأوْراقِ الخَريفِ.
كُلَّما باضَتْ إناثُ الفَرَحِ اسْتَلَذَّ طَعْمَ النُّورِ في أَعْشاشِها،
وَصارَ يَوْمَها الفَتى الأَقَلُّ حُزْنا:
صارَ مَوْلُوداً جَديداً كَصَباحٍ أَبْيَضَ..

٤

الرَّجُلُ الأقَلُّ حُزْناً يَحْضُنُ العالَمَ في وِجْدانِه.
يَحْضُنُ أيْتاماً وَأغْراباً وَشاعِراً تَعَوَّدَتْ يَداهُ دائِماً
أَنْ تَحْلُبَ المَجازَ مِنْ ثَدْيِ الكَلامِ،
يَحْضُنُ المارَّةَ وَالبِنْتَ التي ماتَ أَبُوها في اصْطِدامِهِ مَعَ الحَياةِ،
وَ الأَرْمَلَةَ التي تَنامُ في فَمِ الغابَةِ بَحْثاً عَنْ مَنامَةٍ أَخيرَةٍ،
وَيَحْضُنُ المُسافِرينَ في الصَّحْراءِ باحِثينَ عَنْ خَرائِطِ الكَنْزِ،
وَيَحْضُنُ الرُّعاةَ وَالجِيادَ والذِّئابَ
مِنْ تَناقُضٍ يَجُرُّها إلى مَعْرَكَةٍ قاسِيَةٍ،
وَيَحْضُنُ الحُرَّاسَ فَوْقَ القَلْعَةِ العُلْيا: هُناكَ
حَيْثُ يُولَدُ الفَرَحُ..

٥

في الحَلْقِ طَعْمُ سُورَةِ الإخْلاصِ.
في المَنامَةِ التي تَرُشُّ لَيْلَهُ بِالسِّحْرِ أَجْراسٌ تَرِنُّ.
في غُرُوبِ الشَّمْسِ أَكْواخُ الأَشِعَّةِ التي تَنامُ.
في الغُرْفَةِ بابٌ لِدُخُولِ آخِرِ الأَلْوانِ:
عالَمٌ تَغْمُرُهُ الحَشائِشُ الخَضْراءُ وَالظِّلالُ
وَابْتِسامَةٌ تُولَدُ في بُحَيْرَةٍ تَحُفُّها الأَغْراسُ..
عالَمٌ سَديمِيٌّ.
بَياضٌ مَرِحٌ.
حُورِيَّةُ النَّهْرِ عَرُوسُ أَوَّلِ التَّكْوينِ.
فارِسٌ يُضيفُ دائِماً إِلى الصَّهيلِ نَسْمَةً شَرْقِيَّةً
قادِمَةً مِنْ جُزُرِ الحَواسِّ..
عالَمٌ يَقُودُ مَوْكِباً نَحْوَ السَّماءِ..

---

* شاعر من المغرب.

صفصاف الروح

■ إبراهيم منصور*

محض اختيار
والرجوع فضيلة
لن يهرب الباقون إن..
أحكمت بابك خلفهم
آثرت ــ طوعا ــ أن تبيع بلا ثمن
ويشيع الأحلام من؟
طفل تشبث بالندى
في حجر أم ألقمته حليبها مرا
ترى هل يستسيغ سوى المحن؟
والفارس المغوار فوق حصانه..
يهب البنات أنوثة
فيبتن في غزل الحكايا
.. والضفائر..
والشجن
مات الفوارس
والخيول حزينة
وتفرق العشاق كل في وطن
ما زال بدؤك غامضا
وكذبت حتى صدقوك..
نسيت حتى ذكروك..
سكنت وحدك في الزمن
طالع حواليك..
البلاد كما ترى
صفان من صفصاف روحك
في الظهيرة لا تظلل سائرا
عنوان وجهك ــ بعد أن جفت مياه الأرض
ــ طين
فاشتعل بالرأس شيبا
هذا أوان الصيد:
جوك صحو
والمدى ملك المشرد
وحدك الآن انطلق
لا تغلق الأبواب
من غير الكريم يرى؟
تجرد من ملامحك القديمة
وارتضائك عيشة الأعراف
كن...أو لا تكن
لا شيء يسكن في البرية غير وحش
والغزالة يائسة
رحماك لا تسلم يديك لطلقة

فالطلق أوجع أمها

وارجع بكفك للوراء

إذ اصطفتك حمائم الوادي

لتحرس عشها

الآن تذكرك الشوارع __ خائفا __

تتلو المعوذة عازما ألا تعود لمثلها

كل العفاريت استعدت كي تقول كلامها

مصباح جارك مطفأ

والغولة الحمقاء في ألق

تسرح شعرها

اخرج على الأشهاد يا بطل الحواديت اقتلع خوف البلاد وخوفه

ناد الحبيبة من سياج منامها

وامش الهوينا مثلما..

تمشي هريرة وحدها

هاك الرماح وعد لها

صدأت لطول بقائها

إياك نرجو يا مسافر للوطن

خذ هدايانا

وعلق صورة الأحباب في الأغصان

ترجع للحبيبة نورها

أو كلما عاد الرعاة بنايهم

يصحو الحنين بمقلتيك

مودعا كل التشابيه القديمة

للعيون وللجدائل

والقدود تعافها

عد..

فالعناوين القديمة حط سيل فوقها

واسأل عن الدار الجديدة بينهم

لا يصلح الآن البكاء على الوطن!

---

* شاعر من السعودية.

الرحيل الـمُـر

■ أبو الفرج بن عبد الرحيم عسيلان*

راحـــلٌ.. تـنـزِفُ الـدروبُ دروبَـا	تنحني الشمس في دُجَاه مغيباَ
راحــل.. راحــل.. خُطـــاه حيارى	يُضْرِمُ الوهم في سراهـا الوثوبا
يسكن الريح، تمتمات الفيـافي	ساكبـاً لونـه احتمـالا مريبـا
مانحـاً وجهه غبار الليـالي	يعزف الرمـلُ في حشاه الوجيبا
يـزرع اليأس بالضلالات ينمـو	في احتراق الحقول نبتاً كئيبا
يقتفي الخصب في بطون البراري	تقتفيه تلك البطـون خصيبـا
يرقص الوعد فوق كفَّيه، يبدو	نائيـا حيث كان منه قريبـا

ألف القفـر والنـوى مطمئنا	مثلما يألف الغريب غريبـا
حَمَلَ الجرح في ذراعيـه بدءا	وامتـدادا ولم يصادف حبيبـا
عد صديقي، ولا تبالغ رحيـلا	بعض هذا الذي.. يسمى هروبا

كان يا جرحـه بساتين عطـر	ممطرات، تنزّ عمـرا رطيبـا
كالرياحين حين تمتد فجـرا	ساحليا، يدعو العدو حبيبـا
رَقَّ حتى تغلغـل الضـوء فيه	وامتطى الصبح خطوه المكتوبا
يحتسي البشر من جبين أمانيـ	ـهِ ويشدو: كُنْ يا زمـان طروبـا
كان هـذا.. وغير هـذا.. إلى أن	سنبل الغبْنُ وجهـه المثقوبا

يا نزيف الظما بحلق الروابي	هل روى الملح جوفه المعطوبا
يا اشتعال المسير في موسم العو	دِ أمـا آن للسُّرَى أن تثوبـا

ها هو الآن بين نفسي وبيني	يتنـامى ويهتك المحجـوبا
يدخل الليل والبراكين جلدي	كان يستخلف اللهيب اللهيبا
كل هذا العذاب يا بن شقائي	أَشْبَعَتْنا تلك الحكايا ندوبا

راحـل يا خُطـاه بالرغم عنه	وسيمضي، لعلـه أن يصيبـا
ربـما هـمَّ بالإيـاب ولكـن..	أقسم الدرب أنه لن يؤوبا

---

* شاعر من السعودية.

قصيدتان

■ نجوى عبدالله

حي الزهور

أحيانا الشك فيك
أحيانا الطرقات
قصيدة مالحة..

كل شيء
الى لا شيء
إلا أنت..

حتى تلك العين اليائسة
نبضت
في ذلك الصباح الهارب
من خيبة التبني..

بعيدا عنك
يا حي الزهور
أخشى عليهم
السقوط كحبات الأرز
من تلة الذكريات

نافذة الكبير
ترمق العنيدة الزرقاء
تسأل؟
متى الرجوع..

كلنا كنا عليها
نرمي إفلاسنا
الآن الكل هنا
في وداع الدموع..

صديقة الشكوى
أفيقي
الساعات لا تكفي
ما نفع الطرقات الناعمة
بعد الآن..

الموصَد

إلى محمد عبد الجبار الشبوط

أُصرخْ
قبل أن أكسرَكَ
بشوقي
أيها الموصدُ بإحكام..

***

أشدُّ الرحيلَ
إليكَ
في صحراء
أنتَ الدمع فيها..

***

أسجنك
وراءَ قضباني
لأحميكَ
من عاصفتي..

***

إني أنغرسُ في أعماقِ البحر
كبذرة
وعلى أطلالِ الغيوم
أبحثُ عنك

***

أيها الطائر
أنا لا أملكُ نفسي
فكيف أملُكُكَ..

---

* شاعرة من العراق.

تغريبة النهرين

■ حنين عمر*

ليلات خوفي لم تزلْ
ظمآى لحضنك في الظلام يجيئها:
نهران من ضوء الحنانْ
إنني..
في عالم الموتى الذين تجملوا في كرنفال بغائهم
وتجمدوا من فرط اشعال الأسى
أحتاج من يلقي على ظُهري رداءً من خيوط الحبِ
مغزولا على نول الأمانْ
***
ليلات خوفي لم تزلْ
تقتاتُ من ثمر الجنانْ
تمشي على درب الدموع وتهتدي
- من دون أن تدري - بكل ضياعها
نحو الموانئ المعتمهْ
تبغي انتظارك مثلما
تبغي انتظاري
علّنا..
حزنا نجيء فنلتقي
بالمقعد البحري في نفس المكانْ
***
ليلات حزني حزنها
قد قال لي:
هلاّ اشتريت وسادة أخرى لدمعكِ
انني في كل غفواتي
معي اقتسمت وسائدك الوثيرة دون عدلٍ دمعتانْ
دمعاتك الجزلى تعذبني
فهل في دمعك المسكوب بعض من دمي؟
أم يا ترى..
في مقلتيك تراهنتْ مذ قيل كنْ
حول التهاطل غيمتان؟
***

ماذا أجيبه؟
دلّني..
سيري بعطرك للسماءْ
فالوحدة الزرقاء أبرد من سكاكين الألمْ
والآه أبلغ من كمانْ
سيري بعطرك للسماءِ
فلم يعد عندي..
- لكي أعطيكِ - حلمٌ فيه:
عيناهُ (المضاعُ سدًى على نرد الزمانْ)
***
ظهرت حقيقة كذبتي:
فقد اتزاني الإتزانْ
صمتت جميع المفردات على الشفاهْ
لم أستطع أن أكتب البوح المخبأ في الشرايين التي
سدت نزيف الجرح بالملح المعتق في أساهْ
ما زلت أكره عالمي
ما زلت أبحث عن يديكَ إذا أتى هذا الظلامُ المشرئبُ
إلى مداهْ
ما زلت أبحث عن عيونك في ابتداء حكايتي
ما زال قلبي لا يردد غيره
ذاك اسمكَ
يرتاد في دقات قتله منتاهْ
أو ربما
يرتاب في دقات قلبه مشتهاهْ
أو ربما
تأتي عليه مع اشتياقه لحظتانْ
ينسى بأنكَ قد ذهبتَ ولن تعودْ
ينسى بأنه في الهوى فات الأوانْ
ينسى بأني..
الظامئهْ:
ظمآى لحضنك في الظلام يجيئني نهران من ضوء الحنانْ

---

* شاعرة من الجزائر.

شعر

لوحةٌ لمْ تكتملْ

■ وفاء الربيعي*

مارِدٌ يعبث
في سكونِ الفكرةِ
تختلطُ الألوانُ
كادتْ تُحددُ
معالمَ لوحةٍ
تجتذبُ فراشةً
تلتاعُ لمستقرٍ
من زواياها
لوحة
أذِنت
خطوطُها الزرقاء
منبع نبتةٍ
ما زالتْ جذورُها
تحتضن لونها الترابي
علّها تزهرُ
لوحةٌ
كادتْ تكسي
أوراقَها الخضراءَ
عري الفقراء
منّوا بفجرٍ
لم تشرق شمسُه

وربيع لم يطل
على أزهاره
لوحةً
هامتْ بها
قصائدَ عاشقٍ
يتلظى شوقاً
بجسدٍ عارٍ
تنبضُ مسافاته
يَشتهيَهُ
نهر
يعومُ فيهِ
مرفأ
اليهِ ترسو سفنهُ

لوحةٌ
كادتْ معالمها
تكتمل
لو
أن الماردُ
لم يعبث.

---

* شاعرة عراقية مقيمة في ألمانيا.

أشجاري تنتظر مطرك

■ عبدالرحيم الخصار*



ليس من عادتي الصيد
في المياه العكرة
ليس من عادتي أن أضع أقدامي في الوحل
أو أمد يدي إلى شجرة خارج ضيعتي
أعرف أن ملاكين يسيران معي
ويسهران حين أنام
لذلك أخجل كلما أخطأت
وتتنمّل أطرافي
حين تتسرب فكرة الموت إلى حجرتي
وأراني بمفردي وسط الظلام
لقد استعصت علي الفكرة

كيف سأبقى وحيدا في ذلك الأخدود الضيق؟
لن يكون معي الأصدقاء الذين ألفتهم
لن أغير ملابسي أو أصفف شعري أمام المرآة
لن أشرب أقداح الشاي
وأنا أرنو إلى السماء من نافذتي
لن تكون أمامي طاولة وحزمة أوراق
أوه! لن أكتب أشعارا كالعادة
سأنام على يميني وعلى يساري
سأستلقي على الظهر وربما أجلس القرفصاء

سأواري عيني تحت الساعدين
وأجهش بالندم
غير أن صوتي لن يصل مسامع الرفاق القدامى
والخطايا التي لطخت ملابسي لن يغسلها البكاء.
أنا لم أجلس يوما في حانة
لم اكتب قصائد عارية
ولم أكن وقحا
في حضرة من أسدى إلي هاته الكلمات
من عادتي أن أسهر مع الشعراء الميتين
لذلك لا أستيقظ لصلاة الفجر
لكني أدبر أمري مع ما تبقى من صلاة
أحببت الفقراء وتصدقت بأحاسيسي الطيبة
كنت أوقف شرائط الموسيقى حين أسمع الآذان
وألهج باسمك في السفر والنوم والخلاء
غير أني تدحرجت على ربى النهارات والليالي
بقلب خفت فيه موازين الإيمان
ورعي أهش من جناح فراشة
ونظري إلى كتابك أقصر من نظري إلى الروايات
كانت صلاتي خاملة
وخطواتي إلى بيوتك تتعثر بأقدام الشيطان
لكني كنت أدرك أنك إلهي
وأني مجرد حصوة
تغرق في الأنهار التي تسيل من يديك.
ماذا يفعل طفل وجد نفسه وحيدا
بين العرائس والدمى في ملهى الحياة؟
ماذا يفعل طفل أطفأت الألوان ضوء عينيه
فلم يتبين ظلك العالي؟
جوقة الغافلين صمت مسامعي
والأصابع التي من حولي
تدلني دائما على طرق لا تفضي إليك.
أعرف أن جنتك قد يدخلها أبسط الخلق
وأن نارك قد تجمع كبار الشعراء
لذلك أعيد النظر في كلماتي
أضع أيامي على الطاولة
أشذب أطرافها التي جفت
وأرعاها بما في جوارحي من حنان.
إلهي
لقد غرد الفقر طويلا في بيتي
تعفن الفرح تحت السرير
وترعرع البؤس بجانبي كفرد من العائلة
لكني لم أقايض بكلماتي
لم أمد يدي إلى عطف يد أخرى
نبتت أخطائي على الجدران
شب القلق في خزانة الملابس
ودب اليأس على زجاج النوافذ والمرايا
لكن الأفكار التي أشرقت في رأسي لم تغرب
ولم يغرب اليقين الضحل
الذي يبيد شعاعه ظلام جسدي
أعرف أن رحمتك ستأتي بعد لأي
لتسري كعطر الليلك في زوايا الحجرة.
إلهي
ها أنذا أسجد في جنائنك
خاشعا لجلالك واضعا جبهتي في التراب
أنزل المطر..أنزل المطر
لقد يبست أشجاري
فدع عصافيرك تغرد على أغصانها الميتة
ربما تعود إليها الحياة.

---

* شاعر من المغرب.

فجـر غـائـب..!

■ خالد الحلي*

-١-

لا فجر يطلُّ بدونكِ،

لكنّكِ أينْ ..؟

كنتِ الفجرَ الدائمَ،

وأنا كنتُ

جوّابَ فصولٍ، تبدأ عند الفجر ولا يبصرها

إلا أنتِ،

فلماذا غاب الفجر وغبتِ ..؟!

ولماذا كنتِ ..

سيّدة الفجرِ ولؤلؤةَ الوقتِ ..؟!

-٢-

مـن أيـن أبـدأُ حـيـنَ تـرتـجـفُ الـحـروفُ،

ويرتدي ألغازَهُ الحيرى الكلامْ ..؟

من أين أبدأ والظلامْ ..

يغتالُ أوردتي وصوتي ..؟

من أين أبدأ حين أكون وحدي

أين أنتِ ..؟

إني المحلِّق في سماءٍ لا ترى

أتأمل الأيام حائرة الرؤى، وأرى الزمانْ

متقافزاً بين الثريا والثرى

طفلاً يشاكسه المكانْ

من أين أبدا حين يغمرني الظلامْ ..؟

من أين أبدأ حين يخنقني الكلامْ ..؟

---

* شاعر عراقي مقيم في أستراليا.

قصائد حب نمساوية

■ شعر: يوسف فينك*
ترجمة: بدل رفو المزوري**



١

أنت كسهم
منغرس في دواخلي
تُؤلمني دائما.

٢

أنا أتصور
بوسعي أن أتجول معك
عبر السماء والسحاب
من دون خطر
السقوط.

٣

أنا أهديتك قميصا
أُرتدي عدة مرات
كي ترتديني أحيانا
على جسدك.

٤

أنت تسألني
ماذا تحتاج؟
لا شيء
فقط أنت.

٥

يا فمي..
يا ثغري الحلو
التهمني.

٦

أنت تهديني مرهما

لا يداوي قلبي

٧

أرتشف قدح الماء

لآخره..

القدح الذي لم تفرغه أنت

وفي نفس المكان

حيث فيه آثار شفتيك..

رشفة ماء فقط

أحالتني ثملا.

٩

أتدوم محبتك

طول عمر زهرة فقط؟

١٠

يرقد كلب طيب

في فراشي المبلل بالدموع

ويتذوق

أثر الدموع.

١١

أنا أغسل نفسي

بدموعي أمامك

أنت يا همي المطيع.

١٢

أيها القلب المُتآكل

المعروض لسكاكين الايام

زمناً طويلاً

تعلَّم خفقان الرحمة.

١٣

أنت تمنحني

أجنحتك..

فكيف بمقدورك الطيران؟

عليّ أن أحملك

على أكتافي.

١٤

أنا حساس للاحتراق

وأنت تحرقني

في كل مساماتي.

١٥

أنت رحلت إلى السماء

وتركت أحذيتك أمام بابي

---

* الشاعر يوسف فينك في سطور:

ولد الشاعر عام ١٩٤١ في ايبسدورف بالقرب من مدينة غراتس.

عضو نادي القلم العالمي.

عضو رابطة اتحاد ادباء مقاطعة شتايامارك.

عمل الشاعر يوسف فينك رساما، راهبا، كاتبا، مصورا، وقد ابدع في المجالات التي عمل فيها.

خلال مسيرته الأدبية حصل على جوائز عديدة منها:جائزة مدينة غراتس، ميدالية مدينة غراتس الفنية، جائزة مقاطعة شتايامارك لمدينة كوفلاخ الفنية وجوائز أخرى.

اصدر عددا كبيرا من الدواوين الشعرية واخترت هذه القصائد من ديوانه (دائما وابدا) قصائد عشق للترجمة.

عمل الشاعر فترة طويلة في المركز الثقافي (مينوريتن) في غراتس

توفي الشاعر عام ١٩٩٩م.

** المترجم: شاعر وصحفي كردي عراقي مقيم في النمسا

من الشعر الكردي المعاصر

■ شعر: حكيم نديم الداوودي*
ترجمة: بدل رفو المزوري

الإنتظار

فلغاية الأمسِ
كُنا في إنتظار
عرض مسرحية
من مسرحيات الدّهر
لكن أتهموا
مَسّرح رغباتنا
زُوراً وبُهتاناً
فتَعّرَضت للخَراب
وغَدتّ عيون المَسرح
لمواعيد العشاق،
مليئةٌ بالَرمد
مفعمة بالألم وبالعَبرات
ومن ظِلال الفَناء.

*** ***

أتتذكرين حينَ كُنا نتمشى
بهدوء في شارع كُليتكِ.
كُنت تُرددينَ
لا تَكُنّ يائساً
إذا فرقتنا الأقدار
ذكرياتنا معاً عبر هذي الأيام
الصّادق لعهد عشقنا
لرُدود كَمّ التساؤلات، فلوحاتكَ هي لوحدِها سَتكّفي.

*** ***



لا أدري، أي حُلم ذلك كان
لليلةٍ طويلةٍ كنا فيها معاً
وأخيراً. شددت الرحال
فأي قَدَر ذلكَ كان،..!
كانتّ رُوحي تَدنو منكِ
برسالة مسهبة
صرخت بعينيك
لكنكِ..! لم تَعيري لها بال
صباحاً..
حينً أشرقتِ الشّمس
فلا الوقت مضى
ولا أنتِ جئتِ
فصحف الصباح وحدها فقط
نَقلت مَوتكِ،
فغدوتِ خبر المانشيتات
حينئذ..
لا الليل إنتهى
ولا فصل الكآبة إنقضى
ولا الربيع هَلّ مبكراً
ولا الشمس أشرقتّ من بعدكِ..

* الشاعر حكيم نديم الداوودي كاتب وفنان تشكيلي ومحامي وناقد له إسمه وصوته المتميز على الساحة الكوردية والعربية.
مواليد ١٩٥٦، مدينة الدوز التابعة لمدينة كركوك في كوردستان العراق.
نشر نتاجا جما في الصحف والمجلات الكردية والعراقية والعربية ومن الأسماء اللامعة على شبكة الإنترنت.
خريج كلية القانون جامعة بغداد.
عضو اتحاد كتاب السويد، عضو منظمة المترجمين العرب الدولية،
عضو هيئة تحرير مجلة شفق التي تصدر في كركوك.
عضو جمعية الفنانين التشكيليين في السويد.

نبوءة

■ شعر: إيمي سيزار

■ ترجمة حبيبة زوكَي*

هناك،
حيث المغامرة تترك العيون منيرة
هناك حيث النساء يشرقن باللغات
هناك حيث الموت فاتنة باليد كعصفور
فصل النقاء
هناك حيث الدهليز يقطف من ركوعه
خوخا باذخا أعنف من أسروع
هناك حيث البراعة الرشيقة
تصنع سهاما ونارا من كل الخشب
هناك حيث الليل القوي
ينزف بسرعة كنبات صاف
هناك حيث نحل النجوم يلدغ
سماء القفير الملتهب أكثر من الليل
هناك حيث صوت أقدامي يملأ الفضاء
ويرفع بالمقلوب وجه الزمن.
هناك حيث كلامي، قوس قزح،
مكلف بربط الغد
بالأمل والمشاة بالأميرة
لأنني شتمت أسيادي، وعضيت جنود
السلطان
لأنني في الصحراء تألمت
لأنني أمام حراسي صرخت
لأنني توسلت إلى أبناء آوى والضباع
رعاة القوافل
أرى،
الدخان مسرعا، كحصان متوحش، قدام
المشهد الذي يزين، هنيهة، الآفا
بذيله الهش كطاووس. ثم تمزق
القميص. انفتح، فجأة، الصدر
فرأيتها كجزر بريطانية، كمجموعة منازل
كصخر متشقق يتحلل
بهدوء في بحر الهواء المبصر
حيث يسبحون متنبئون
فمي
ثورتي
اسمي

---

* كاتبة من المغرب.

بصدد النقد الثقافي..
النقد الثقافي كبديل عن النقد الأدبي

■ حواس محمود*

يحتاج المشهد الأدبي والثقافي العربي المعاصر وما تم توارثه عبر العصور حتى لحظاتنا الراهنة، إلى نقلات نوعية من تسليط أضواء الأدوات والأجهزة والمفاهيم والمصطلحات النقدية الجديدة، لبث الدم الجديد في شرايين وعروق النصوص الراهنة والموغلة في القدم في آن، وذلك بنقد النصوص وكشف أنساقها، وهذا يتطلب إجراء تحويل في المنظومة المصطلحية، ويأتي مصطلح «النقد الثقافي» ليحرك المياه الثقافية والأدبية العربية الراكدة، ويحفز العقل والقوى الإدراكية لدى المتابع والمهتم والباحث الثقافي للبحث والتأمل الجدي في الأنساق العربية قديما وحديثا، بعيدا عن التأثر العاطفي، أو الاستجابة الانفعالية، وإنما ضمن إطار الحاجة البحثية المعرفية لكشف خطوط وخلايا النسيج الثقافي بكل جرأة وثقة وحيوية(1).

من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي

يعود ظهور أولى ممارسات النقد الثقافي في أوربا إلى القرن الثامن عشر، لكن تلك المحاولات المبكرة لم تكتسب سمات مميزة ومحددة في المستويين المعرفي والمنهجي إلا مع بداية التسعينيات من القرن العشرين، وذلك حين دعا الباحث الأمريكي «فنسنت ليتش» إلى «نقد ثقافي ما بعد بنيوي»، تكون مهمته الأساسية تمكين النقد المعاصر من الخروج من نفق الشكلانية والنقد الشكلاني، الذي حصر الممارسات النقدية داخل إطار الأدب، كما تفهمه المؤسسات الأكاديمية «الرسمية»، وبالتالي تمكين النقاد من تناول مختلف أوجه الثقافة، ولاسيما تلك التي يهملها عادة النقد الأدبي(٢).

ومن سنن هذا النقد – النقد الثقافي – أن يستفيد من مناهج التحليل المعرفية، من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية

التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

إنّ الذي يميز النقد الثقافي «ألما بعد بنيوي»، هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب، وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى «بارت» و«دريدا» و« فوكو»، خاصة في مقولة دريدا أن لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها « ليتش» بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي «ألما بعد بنيوي»، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي، كما عند بارت وحفريات فوكو، وتبعا لذلك فإن «ليتش »يقترح مفهوم (الأنظمة العقلية واللاعقلية) مطورا به ما أشار إليه «فوكو» في كتابه (الحقيقة والسلطة) عن (أنظمة الحقيقة)، وهو المفهوم الذي لم يعطه فوكو اهتماما كافيا؛ على أن «ليتش» يقدم مفهومه عن الأنظمة العقلية واللاعقلية كبديل لمصطلح (أيديو لوجيا)، ذلك المصطلح الذي جرى تحميله بحمولات سياسية، وصار يشير إلى دلالات متعارضة، هادفا من وراء ذلك فتح إمكانات أوسع للنقد الثقافي «ألما بعد بنيوي» في تناوله الكلي أو التفتيتي للنص أو الظاهرة[٣].

ويشار إلى أن هناك من ينظر لمفهوم أو مصطلح النقد الثقافي، على أنه في دلالته العامة يمكن أن يكون مرادفا « للنقد الحضاري»، كما مارسه طه حسين والعقاد والعروي وأدونيس



والجابري، وهذا ما يراه سعد البازعي وميجان الرويلي في كتابهما «دليل الناقد الأدبي» ص ٣٠٥، واللذان يعرفان النقد الثقافي على أنه «نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها»[٤].

ويعرفه الأستاذ عبدالوهاب أبو هاشم بأنه: منهج جديد سبقنا إليه الغرب، له أدواته للكشف عن المضمر النسقي في العمل الأدبي (النص)، والذي هو نقيض النسق الدال والمضمر البلاغي، والمختبىء في النص بين الجماليات وفيما وراءها، بغية الوصول إلى العلامة الثقافية[٥].

عبدالله الغذامي والنقد الثقافي

يعد الناقد السعودي عبدالله الغذامي أول من حاول تبني مفهوم النقد الثقافي في معناه الحديث الذي حدده «فنسنت ليتش»، واستخدم أدواته لاستكشاف عدد من الظواهر الثقافية العربية، التي لم تستطع مختلف مدارس النقد الأدبي السابقة التصدي لها، والدكتور الغذامي هو من أهم النقاد العرب المعاصرين الذين يملكون مشروعا نقديا ثقافيا متكاملا.

يرى الغذامي أنه يمكننا إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي، ولتحقيق ذلك نحتاج إلى عدد من العمليات الإجرائية هي:

أ - نقلة في المصطلح النقدي ذاته.

ب - نقلة في المفهوم (النسق).

ج - نقلة في الوظيفة.

د - نقلة في التطبيق

فيما يتعلق بالنقلة الاصطلاحية: يسعى

المؤلف إلى استخلاص النموذج النظري والإجرائي، مما هو أساس نقدي للمشروع الذي يزمع التصدي له، وهو ينحصر تحديداً في توظيف الأداة النقدية- التي كانت أدبية ومعنية بالأدبي/ الجمالي - توظيفاً جديداً، لتكون أداة في النقد الثقافي لا الأدبي، مع التركيز الشديد على عملية الانتقال وكونه انتقالاً نوعياً يمس الموضوع والأداة معاً، والنقلة الاصطلاحية بما أنها أولى النقلات وأهمها تشمل ست أساسيات اصطلاحية هي:

أ - عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية).

ب- المجاز (المجاز الكلي).

ج- التورية الثقافية.

د- نوع الدلالة.

هـ- الجملة النوعية.

و- المؤلف المزدوج.

وهي أساسيات تشكل المنطلق النظري والمنهجي لمشروع الغذامي في (النقد الثقافي).

في المفهوم (النسق الثقافي): يجري استخدام كلمة (النسق) كثيراً في الخطاب العام والخاص، وتشيع في الكتابات إلى درجة قد تشوه دلالتها، وتبدأ بسيطة كأن تعني ما كان على نظام واحد، كما في تعريف المعجم الوسيط، وقد تأتي مرادفة لمعنى (البنية Structure) أو معنى (النظام System) حسب مصطلح «دي سوسير»، واجتهد باحثون عرب في تصميم مفهومهم الخاص للنسق.

في وظيفة النقد الثقافي (من نقد النصوص إلى نقد الأنساق)

النقد الثقافي تأتي وظيفته من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي (وليس في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراستها ورصد تجلياتها وظواهرها) وحينما نقول ذلك، فإننا نعني أن لحظة هذا الفعل هي في عملية الاستهلاك، أي الاستقبال الجماهيري، والقبول القرائي لخطاب ما، ما يجعله مستهلكاً عمومياً، في حين أنه لا يتناسق مع ما نتصوره نحن أنفسنا، وعن وظيفتنا في الوجود.



د. عبدالله الغذامي

في التطبيق (أنواع الأنساق): لو تمعنا في (ديوان العرب) بناء على مفهومنا حول الأنساق المضمرة - حسب الغذامي - لوجدنا أن الشعر كان هو المخزن الخطر لهذه الأنساق، وهو الجرثومة المستترة بالجماليات، والتي ظلت تفعل فعلها وتفرز نماذجها جيلاً بعد جيل، ليس في الخطاب الشعري فحسب، بل في كل التجليات الثقافية، بدءاً من النثر الذي تشعرن منذ وقت مبكر، وكذا الخطاب الفكري والسياسي والتأليفي بما فيه النقدي، وكذلك في أنماط السلوك والقيم ولغة الذات مع نفسها ومع الآخر، لقد تشعرنت الأنساق، وصرنا فعلاً الأمة الشاعرة، واللغة الشاعرة، ولكن فرحنا وتباهينا بهذه الصفات ليس سوى خدمة نسقية لم نع ضررها[٧].

أسئلة النقد الثقافي المقترحة

يقترح الأستاذ عبد الوهاب أبو هاشم بعض الأسئلة للنقد الثقافي وهي:

- سؤال المضمر كبديل عن سؤال الدال.
- سؤال الاستهلاك الجماهيري كبديل عن سؤال النخبة المبدعة.
- سؤال حركة التأثير الفعلية، أهي للنص الجمالي المؤسساتي، أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة على الرغم من أنها هي المؤثرة فعلا، ومن هذا المجال المهمل تأتي وظيفة النقد الثقافي.

النسق المضمر: نص غير معلن يتخفى بين ثنايا النص الجمالي البلاغي، لا يدركه المبدع ولا الناقد إلا باستخدام أدوات خاصة، ويعبر دائما على نقيض المضمر البلاغي، ومن خلاله سيبدو الحداثي رجعيا، والمفترق الجذري بين النقد الأدبي والنقد الثقافي هو سؤال النسق بديلا عن سؤال النص.

مواصفات النص حامل الأنساق

بليغ جماهيري ذو تأثير فعال (مكمن جيد لتمرير الأنساق وإخفائها) يحتوي نسقين أحدهما نقيض الآخر:

١- النسق المضمر (الناقض) يختبيء جيدا بين النص ويحتاج كشفه إلى استخدام أدوات النقد الثقافي، وهو ليس في وعي الكاتب ولا الناقد الأدبي، وناقض للنص.

٢- المضمر البلاغي: تكوين دلالي إبداعي من معطيات النص، وهو في وعي الباحث والمبدع.

في النقد الثقافي يقرأ النص ليس لذاته، وإنما لكشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها، وهذه نقلة نوعية في مهمة العملية النقدية.

تكون جماهيرية النص دليلا على توافق مبطن بين المغروس النسقي الذهني في دواخلنا والنص(٧).

خاتمة

فيما سبق تناولنا مصطلح النقد الثقافي وأهميته في الخطاب العربي المعاصر، هذا المصطلح الذي أثار ويثير العديد من الأسئلة والمناقشات بين المثقفين والأدباء والكتاب، ونحن أحوج ما نكون إلى مناخات نقدية وفكرية جريئة، تناقش فيها كل ما التبس على أدوات النقاد والأدباء وأجهزتهم ومفاهيمهم، واستحداث مصطلحات جديدة للخروج من الأطر النمطية الضيقة والمنومة للفكر، والمكسلة للعقل، والتي تؤدي في نهاية المطاف إلى تأخر الحالة الثقافية العربية وتقهقرها إلى إشعار آخر من قاطرة الزمن.

---

* كاتب وناقد من سوريا.

١- كتاب المائدة الأدبية تأليف حواس محمود – دار المنارة بيروت – دمشق٢٠٠٥ – ص ٧٧
٢- د. مسعود عمشوش – « النقد الثقافي والنقد الأدبي » موقع يمننا الإنترنيتي
٣- عبدالله الغذامي « النقد الثقافي.. قراءة في الأنساق الثقافية العربية » المركز الثقافي العربي – بيروت – الدار البيضاء٢٠٠٠ط١ ص ٣٣
٤- د. مسعود عمشوش موقع يمننا مصدر سابق.
٥- عبد الوهاب ابو هاشم « مشروع النقد الثقافي» – جمعية الثقافة والفكر الحر – موقع ملتقى الإبداع الأدبي الإنترنيتي
٦- عبدالله الغذامي « النقد الثقافي.». ص ٨٨ مصدر سابق.
٧- عبد الوهاب أبو هاشم « مشروع النقد الثقافي » مصدر سابق.

ما هو مرمز وبسيط في "طلقة المحزون" لـ محمود سليمان

■ فتحية حسين**

صدر مؤخراً عن سلسة إبداعات بالهيئة العامة لقصور الثقافة ديوان «طلقة المحزون» للشاعر محمود سليمان.

يقع الديوان في (١٢٥) صفحة ويضم ثماني عشرة قصيدة منها: كرة الصحو، اشتعال المساء، فتوة المحبين، العرس، رسالة إلى السيد المسيح، الفوانيس، رؤى في الصباح الجديد، ... وغيرها

يحاول محمود سليمان في طلقة المحزون التماسا مع الأبعاد النفسية والاجتماعية لتجربته، والمراوحة بين ما هو مرمز وبسيط، في إطار من الخصوصية الإبداعية التي تقع تحت مسئولية فنية كبيرة، يتحرك فيها الشاعر من داخل الأشياء إلى خارجها، ومن عمق العالم إلى بساطته.

ماذا لو أنَّ العالم يضحكُ
في لحظة بوح
وتذوب الناس

ربما فرضية الإجابة عن السؤال الدائم الذي أرهق كاهل المبدعين على مر التاريخ، ذلك السؤال الميتافيزيقي، سؤال الكون - العالم - الأشياء، فنجد عدداً من الأسئلة اللامتناهية في معظم النصوص.

وهل في القلبِ متسعٌ
فماذا يصنع المدُ/ إن يبدو وسيعاً
وهل تكونُ فتوةُ المحبين ضد القوانين
هل تصح الصلاة دون ابتهاج
هل بعد موتٍ سوف تفهمني

ولعل أبرز سمات الديوان هو ما يميز الشاعر بلغته التي تكاد متناسقة، فلا زيادة فيها، وكل مفردة في سياقها المضبوط، ويبدأ محمود سليمان قصيدته الأولى

دائماً نكتبُ أغنيةً للمرحْ
أغنيةً لفراغ تكّون

عبر نافذة الكلام
تؤول اللاوعي بنزهةٍ
في فضاء حبيباتنا
ولغةٍ ليس إلا..
فلسفةٍ للمواعيد الهاربة

وكأن الشاعر يمهد في قصيدته الأولى لتلك اللغة الشفافة التي يذخر بها الديوان مستفيداً فيها من إرثه الثقافي والبلاغي الضخم.

فإن كانت اللغة إحدى الأدوات، فلا شك أنها الأداة الأولى في كتابة نص جيد يستطيع أن يستمد جماله من السائد والمألوف، وربما كانت الشخصية الشعرية بمعناها الواسع، كفيلة بأن تحدد ما يطمح الشاعر الجاد إلى تحقيقه من خلال لغته وصورته الشعرية، ففي قصيدته نفسها « كَرَّة الصحو » نجد الذات عبر بحثها المتزايد والدؤوب عن الحلم، ليفتح الكراريس التي هي قصائده، تلك الذات المنكسرة وغير العابئة:

دائماً نفتح الكراريس
لنصنع من الجمل
بداياتها المضحكة
ومن الفواصل
همهمةً للحضور
متى تطلق صدورنا للعراء
تكون غير عابئين بردته

أي ذات تلك التي لا تعبأ ولا تهادن وتجنح للعراء دائماً!!

هي الذات نفسها التي ترفض السكون في قصيدة أخرى معنونة بـ « عتمة في النهار »

أن الحزنُ
ارفض أن يسكن البحر فيّ



فلا ارى في داخلي
سوى لحظةٍ
تمر على القلب

هي الذات التي تشعر بالوحدة، فتغني في موضع ثالث بقصيدته « العرس »

العرس لي وحدي
ولي وحدي البهاء
الفجرُ علمني الغناء
وحبيبتي
من اتقنت فناً لأحزاني
وصاحبي المجنوب والبستان

الذات التي لا تكف عن السؤال والتمني والمراوغة في قصيدة « ورق الثلث»

ليست هذي الأرض
تسكنها وحيداً

ولا هذى الرؤى / تبقيك حيا

وإذ تحلم بالخلاص.. فمن خلال الكتابة أيضاً لتبدأ وتنتهي في قصيدة «المسافة بيننا»

وأنا وليدٌ للبلاهةِ

والشقوقْ

لكنني حذو الكتابة انتهي

لأعود طفلاً

يشتافُ من وجع الحقيقةِ روحه.

طلقة المحزون لمؤلفه محمود سليمان، تجربة استطاعت أن تعبر عن واقعها وقدرتها على الاستمرار لجيل يبحث عن ذاته ومغايرته ورفضه وملامحه، ليشكل بذلك تواصلَ الأجيال، واستمراراً لهذا الكائن الأسطوري المسمى بالشعر، مستفيداً صاحبه من إرثه الثقافي والبلاغي، كاشفاً عن تجربة ثرية تجمع بين المتناقضات في نوع من الجدل الخلاق، كالجمع بين قصيدة النثر والتفعيلة.

يبقى أن أشير إلى تلك الرومانسية الشفافة، والمباغتة، من خلال صورة شعرية كبيرة، تعتلي صهوة البوح، وتمنح النص بهاءه وسره..

من قصيدة «اقبلها وأضحك»:

تجيئني

مثل حبة كرز

مزجوجةٍ بيني

وبيني

عابثةٍ بأوراقي تُمزقها

أقبلّها وأضحك

وأعرف أنها تبكي

ترى ما الذي يبكي طفلته عندما يقبلها وهي تعبث بأشيائه، لنجده يسأل نفسه في القصيدة ذاتها:

أسال نفسي

هل بعد موتٍ سوف تفهمني؟

لتكتب فوق سبورة المدرسة

أبي أفهمك.

إلى أن يقول:

أركض نحو القبور المليئةِ

نحو الكتابةِ

أضحكُ

أضحكُ

أضحكْ

لأنك وحدك

يا حبيبتي تفهمين.

إنها الصورة الشعرية الطازجة واللغة المرهفة المقتصدة في كثيرٍ من الأحيان، كما في قصيدته المعنونة بـ « اشتعال المساء «

مساءٌ بلا أجنحة

داهمتهُ المدن

فاخترق الفضاءات نازفاً

علّه يفيق

وحيداً لا يبوح مثلي

تلك الصورة التي تجعل من المساء طائراً يخترق الفضاء والانعزال بعيدا عن المدن.. ولا يبوح أبداً.

---

* كاتبة من مصر.

جمالية القصة القصيرة جداً: ملامح في التشكل

■ سلمى براهمة*

على الرغم من أن سؤال الملتقى وشعاره هو جمالية القصة القصيرة جدا، لا بد من طرح سؤالين مهمين قبل هذا السؤال:

أولا: سؤال انتهى إليه عبد الدايم السلامي في كتابه «شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا» وهو: هل يجوز اعتبار ما يسميه بعض الكتاب الجدد قصة قصيرة جدا، جنسا أدبيا ذا أشراط كتابية مخصوصة، تمنحه الإنمياز عن باقي أنواع القصص التي تزخر بها مدونة النثر العربي؟ هل تتوافر القصة القصيرة جدا على ملامح تجعل منها بنية لغوية ذات وحدة معنوية تمكنها من حق» المواطنة « في الحقل السردي؟[1]

ثانيا: لماذا القصة القصيرة جداً؟ هل أدرك شهرزاد الصباح سريعا، أم أن شهريار القرن الحادي والعشرين لم تعد تأسره الحكايات الطويلة؟ بمعنى آخر، هل هي تلبية لحاجة لدى المتلقي، أم لحاجات تخص القاص نفسه؟ أي أن المسألة في عمقها مرتبطة بسيرورة ذوقية جمالية من جهة، وتاريخية اجتماعية اقتصادية من جهة ثانية؟ ولا بد هنا أن نأخذ على محمل الجد قول القاص الفنزويلي، لويس بريتو غارسيا: «نمر بسرعة من دراما الكتاكالي التي يدوم عرضها ثلاثة أيام، إلى التراجيديا الإغريقية التي تستمر ليلة كاملة، إلى الأوبرا التي تستغرق خمس ساعات، إلى الفيلم الذي يدوم ساعة ونصف، إلى حلقة المسلسل من عشرين دقيقة، إلى الفيديو كليب من خمس دقائق، إلى الوصلة الإشهارية من عشرين ثانية، ثم القصة القصيرة جدا من ثانية واحدة»[2].

وأخيرا نصل إلى السؤال الذي له علاقة قوية بالسؤالين السابقين، وهو محور جلستنا اليوم: أين تكمن جمالية القصة القصيرة جدا، في لغتها الكثيفة، في انزياحها عن المعنى أو اختفائه تماما؟ في كثرة الحذف والتخلص من الزوائد المثقلة لكاهل السرد؟ في الإيجاز والقصر الشديد؟ في البناء المحكم والتركيب المقتصد؟ في استدعاء القارئ وإشراكه في العالم القصصي، ثم خرق أفق انتظاره؟ في الإضمار والتلميح والإيحاء بدل المباشرة؟ في التجدد الدائم وابتكار طرق عيش جديدة بالانفتاح على أشكال تعبيرية شفهية وأجناس أدبية مختلفة كالشعر والخرافة والنكتة والحكمة والمثل والحكاية؟ وأخيرا هل كل قصة قصيرة جدا

«جميلة» لمجرد أنها قصة قصيرة جداً؟

قد يقول قائل: لماذا كل هذه الأسئلة. أعتقد أن أي مقاربة نقدية للقصة القصيرة جداً، حتى الباحثة في جمالياتها، لا بد أن تشتغل بطرح الأسئلة أكثر من محاولة إيجاد اجابات جاهزة وقطعية:

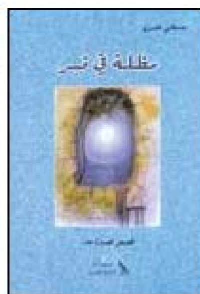
أولاً: لأن هذا «الجنس الأدبي» ما زال في بداياته، رغم ظهوره في فترات سابقة تحت تسميات أو مصطلحات أخرى، كالأقصوصة عند محمد إبراهيم بوعلو، أو القصة القصيرة عند زكرياء تامر. إلا أنه لم يعرف الانتشار إلا في العقد الأخير، ولم تكتمل التجربة وتحقق التراكم بالقدر الذي «يمكن الباحث - يقول السلامي - من التعامل معها بأريحية دون وقوعه في مطبات عديدة منها حيرته بين قلة الإنتاج وجودة الإنتاجية»[٣].

ثانياً: لأن القصة القصيرة لم يرفع عنها الحيف إلا مؤخراً، حيف الذيلية والتهميش.. ولم تجد بعد نظريتها وأدوات مقاربتها الخاصة، فماذا يمكن القول عن القصة القصيرة جداً، والتي ما زالت حتى وقت قريب، وفي الموطن الذي ظهرت وتألقت فيه كأمريكا اللاتينية وإسبانيا، تثير أسئلة حول المصطلح أو التسمية، حول الحجم وشروطه، الشكل وخصائصه..

للإجابة عن بعض هذه الأسئلة وطرح أخرى جديدة، سأحاول القبض على بعض أهم ملامح القصة القصيرة جداً، والتي أعتبرها تمنح لهذه التجربة فرادتها وتميزها، ومن ثم جمالياتها، من خلال ممارسات مختلفة:

١. البناء المحكم المبني على الإيجاز والتناغم الداخلي، والتشبث بالحبكة والمادة القصصية في «الكرسي الأزرق» لعبدالله المتقي[٤].

٢. الثنائية أو التقابل، والحكي المشهدي في «حب على طريقة الكبار» لعز الدين الماعيزي[٥].



٣. التناص والتوسع الأفقي للقصة القصيرة جداً في «مظلة في قبر» لمصطفى لغتيري[٦].

ولا يعني هذا أن كل تجربة من هذه التجارب تتفرد بخاصية لا نجدها في نصوص أخرى، وإنما هو تحديد إجرائي منهجي فرضه نوع المقاربة وشعار الملتقى.

البناء المحكم المبني على الإيجاز والتناغم الداخلي، والتشبث بالحبكة والمادة القصصية في «الكرسي الأزرق» لعبدالله المتقي:

كثيراً ما يعني الإيجاز الذي هو ملمح عام وخاصية أساسية في القصة القصيرة جداً، التحرر من البناء ومن الحبكة، ومن ذلك التناغم الداخلي الذي يرتبط فيه العنوان بالبداية والنهاية، حتى استسهل بعضهم هذا النوع من الكتابة. يقول الناقد خوصي ماريا مرينو، واعتبره البعض الآخر « فكرة ذكية تعرض في كلمات قليلة.. أو ملخص حبكة تستوجب كتابتها أصلاً مساحة أوسع»[٧].

نصوص عبدالله المتقي، ليست من هذا النوع، بل هي من النصوص التي تتميز ببناء محكم، ركائزه الأساسية: الإيجاز، والدهشة، والإيقاع الداخلي السريع، وتناغم العنوان والبداية والنهاية، دون التخلي عن عنصر الحكاية أو« الطعم القصصي السردي»[٨].

يبني المتقي عوالم مكثفة، لكن مشيدة بعناية كلعبة شطرنج، كل مربع أو قطعة، وكل حركة أو انتقال له ضوابطه ولا بد أن يؤدي دوره على أكمل وجه، ويبلغ الهدف الجمالي العام.

العنوان في نص «مات الكلب» ص٤٧ ليس عتبة فقط، نبحث عن علاقاتها المختلفة بالنص، بل هي مفتاح النص، الحالة البدئية التي تترتب عليها التحولات السردية اللاحقة، لذلك جاء جملة

فعلية، فعلها ماض، تنبيء عن انطلاق الحكي وتؤشر عليه. ولا تتكرر هذه الجملة داخل النص بأي صيغة، لكن لا تفهم الأحداث ولا يكون لها معنى بدونها.

وفي نص «فوطوكوبي» ص ٥٧ نقرأ «**أمه تقبع في ركن من أركان الغرفة، تخيط بالإبرة محفظته الجلدية، أخته تلعب بدمية مبتورة الذراعين، نظر إلى تقاسيمه في المرآة: كان صورة منهما: فقيرا، هزيلا، شاحبا، وجائعا**».

لنحاول أن نستبدل كلمة «تقبع» بتجلس. ونحذف بالإبرة، أو نحذف نعت الدمية «مبتورة الذراعين» ولنجرب تغيير ترتيب الجمل ونبدأ مثلا ب: «نظر إلى تقاسيمه في المرآة..» سيختل البناء لا محالة، ويتغير المعنى بشكل جذري، ولا تترك فينا القصة ذلك الأثر الذي تركته في شكلها الأول، لأن الكاتب رسم تقاسيم البؤس والفقر (بؤس وفقر الشخصية) من البداية إلى النهاية، كلمة كلمة، ومتتالية متتالية.

ولنختم بآخر مثال عن دقة البناء وتماسكه من نص «ح م ا م» ص ١٠ الذي يتميز بحبكة تقليدية: وضعية بدئية، وسط عقدة، ثم نهاية. كل ذلك باقتصاد في التركيب وبالاستفادة من التقنيات المختلفة للسرد. فنجد تناوبا متزنا للوصف والسرد (حمامتان جميلتان ترفرفان، وطفل يلعب)، للجمل الإسمية والجمل الفعلية، للثبات والحركة، للإفصاح والحذف، لفضاء هادئ جميل يؤثثه الحمام والطفل بما يحملان من رمزية السلام والبراءة، تقتحمه طائرة حربية، مخلفة فضاء آخر لا يصفه السارد، بل ترتسم ملامحه على وجه الطفل، تعلن عن ذلك النهاية: «يفتح الطفل عينيه خائفا»

ويمتد ذلك الخوف إلى وجدان القارئ، لأنه تسرب إليه بتدرج مقنع ومنطق سردي متكامل، لا مجال فيه للإعتباطية أو الإقحام.

إن العناية بالبناء والحبكة والمادة القصصية سر نجاح عبدالله المتقي وتميزه بالانفتاح على الواقع واقتناص لحظات إنسانية متوترة، حزينة، مؤلمة، رتيبة، ضاحكة، ماجنة.. وتتبع حركة الحياة في تدفقها، غناها وتغيرها المستمر.

الثنائية أو التقابل والحكي المشهدي في «حب على طريقة الكبار»

يعد الناقد الأرجنتيني راؤول براسكا الثنائية واحدة من ثلاث أدوات تقنية وجمالية تميز القصة القصيرة جدا، وتتمثل حسبه في وجود عالمين، أو حالتين متقابلتين يبنى عليهما النص القصصي(٩). وذلك ما يقوم به عز الدين الماعيزي، خاصة في النصوص التي تتخذ الطفولة موضوعا لها. إذ نجدها تتضمن عالمين، عالم الكبار وآخر للصغار.

بالرسم يبني الطفل عالمه، بالحلم يلونه ويؤثثه. بالرسم والحلم واللعب يخلق الطفل عالمه ويحقق رغباته، ويوجد ما لا يوجد في واقعه. لكن هذا العالم سرعان ما يتعرض للمحو والتدمير، من قبل الكبار: المعلمة، الأب، سحابة سوداء.

وكأن عالم الطفولة عالم هش هشاشة الرسم والألوان، هشاشة الحلم الذي يختفي بمجرد الاستيقاظ. ويضيع عالم الطفل بمجرد تدخل الكبار، وفرض سلطتهم التي تلتقي مع سلطة الطبيعة (المطر، سحابة سوداء) في الاستعلاء والقهر والقدرية.. نقرأ في «موت سامرائي» ص ٣٢. «**رسم الطفل مستطيلا، مثلثا، مدخنة، سلكا هوائيا عاليا في آخره شبكة.. وضع النوافذ الزجاجية والباب الخشبي ودرج السلالم، مربعا للحديقة وشجرة باسقة.. رسم نفسه طفلا يحمل محفظة متجها إلى المدرسة.. يمعن بعينيه في الأعلى سحابة سوداء أمطرت.. فمحت الرسم**». ونقرأ في «مطر الحديقة» ص٣٨ «**تبري**

الطفلة المنتبهة القلم وتتكيء للرسم سطرا سطرا دوائر مغلقة.. نقطا.. أشكالا منحنية.. أشجارا ثمارا، تلون الحديقة.. بعد لحظات تقف المعلمة جانب السبورة تتحدث، ثم تتمشى بين الصفوف للمراقبة. على الورقة تساقط المطر مدرارا، غمر الطفلة حزن شديد، أوراق الرسم تلطخت بدموعها، تأسفت لهدم المنازل وسقوط العمارات وبعثرة أوراق الحديقة..».





تترتب، إذاً، عن ثنائية الكبار والصغار، ثنائيات أخرى كالرسم والمحو، البناء والهدم، الحرية والتسلط، الحلم والحقيقة.. ومن خلال هذه الثنائية الضدية استطاع الماعيزي أن يقول لنا إن عالم الطفولة مليءٌ بالحرمان، مليء باللاتواصل والهشاشة.

الحكي المشهدي

إضافة إلى الثنائية أو التقابل، يوظف الماعيزي الحكي المشهدي، أو السرد بعين الكاميرا الذي تناسب إلى حدود قصوى مع عوالم الطفولة. إذ يتحرك السرد بحركة الأطفال، يتسارع بركضهم ولعبهم، بقفزهم، يتوتر بشجارهم أو خيبتهم وصدمتهم.

لذلك يستدعي السارد الجمل الفعلية القصيرة، ويتخلى عن الزوائد بل يتخلى عن علامات الترقيم أحيانا ويلتجيء للحذف».. هذه المرة قالت في وجهها كلاما قبيحا، ردت عليها الأخرى بكلام أقبح منه، قالت، أمك، قالت الأولى أبوك، أخوك، قالت الثانية، مدت يدها إلى وجهها، إلى عنقها، تركت خدوشا، صرخت الثانية، جرت الثانية الأولى من رأسها، من شعرها، تعانقتا، التحمتا، انفصلتا..» من نص «العجلة» ص ١٠.

ونقرأ في نص «عماد الطابوزي» ص ٧٦ «يتصالح عثمان وعماد بالكرة، يقذف، تتدحرج، يتبعها كلب رقية، يحاول أن يلتقطها بفمه، وعثمان يحاول أن يعلم الصغير كيفية قذف ضربة الجزاء، يوقفه جنب الحائط، يقذف بكل قوة على وجهه الصغير..».

هكذا تمنح الطفولة نكهة للسرد، وينقل السرد عالم الطفولة في حركته وحيويته وصخبه. ويكون إيقاع السرد هو إيقاع الطفولة، فيستحيل السرد طفلا، خفيفا، رشيقا، متحررا من كل القيود، متمردا على كل المواضعات، رافضا لكل القوانين والقواعد.

التناص والتوسع الأفقي، من خلال «مظلة في قبر» لمصطفى لغتيري

وأعني بالتناص هنا ما خلص إليه بيير زيما اعتمادا على مفهوم كريستيفا المعروف، أي بوصفه عملية امتصاص من جانب النص الأدبي للغات الجماعية والخطابات الشفهية أو المكتوبة، التخيلية أو النظرية، السياسية أو الدينية.. بما يضع النص في سياق حواري، أي بالمقارنة مع النصوص والأشكال الخطابية التي تتفاعل عن طريق استيعابها وتحويلها ومحاكاتها الساخرة(١).

استنادا على هذا المفهوم، يمكننا التأكيد أن نصوص «مظلة في قبر» لمصطفى لغتيري تمتص نصوصا وخطابات عديدة، وتتفاعل معها، سواء على مستوى البناء، أو على مستوى المضمون: نصوص شفهية وأخرى مكتوبة، شعبية وأخرى عالمة، قديمة وأخرى حديثة، تخييلية وأخرى تاريخية أو دينية، أو نفسية. هكذا نجد:

أ- **المتناص الشعبي** الذي يتمظهر أساسا في المستملحة أو النكتة: تتفاعل القصة القصيرة جدا مع هذا النوع من النصوص الشفهية بشكل لافت للنظر، وتستثمره استثمارا متميزا.

وما يميز هذا التفاعل أنه تفاعل على مستوى البناء وطريقة السرد، لأن النكتة تعتمد السخرية، المفارقة، الاقتضاب الشديد والنهاية المفاجئة أو المدهشة. كما تستبطن النقد، وتبتعد عن الشرح والتوضيح لأنه يفقدها روحها، دون أن تتخلى عن السرد وعنصر الحكاية. لذلك وجد فيها مزاولوا هذا الفن غنيمتهم.

ورغم أن البعض منهم يستنسخ نكتا دون أية قيمة مضافة، فإن البعض الآخر يحاول توظيفها والتفاعل مع بنيتها، وذلك ما نجده في عدد من نصوص «مظلة في قبر» كنص «عولمة»، «قمر»، «مبدأ» » ونص» خيانة «ونص «كابوس» الذي يمكن عده من أنجح النصوص استثمارا للنكتة. فالطفلة التي تقوم كل ليلة فزعة لكونها ترى كلبا شرسا يطاردها، تأخذها أمها إلى فقيه يعد لها تعويذة. ينبهر هذا الأخير بجمالها وينظر لها نظرة ترعبها. في الليل يملأ صراخها البيت مجددا، تهرع إليها الأم: «-الكلب ثانية يا ابنتي؟. مرتعبة أجابت الطفلة: - بل كلبان يا أمي. ص. ٥٥.

ب- **المتناص الأدبي**: وهو الأكثر حضورا باعتبار الأديب ينفتح أكثر على الإبداع الأدبي. ويحضر هنا بصيغ عديدة، سواء من خلال استحضار شخصيات قصصية أو عناوين كتب أو أسماء مبدعين أدباء. فنجد « مالك الحزين « الذي يحيلنا على النص السردي العربي القديم «كليلة ودمنة». كما يحضر نص « ألف ليلة وليلة»، الإلياذة، اسم الوردة لأمبرطور إيكو، المتشائل الذي يحيلنا على رواية «الوقائع الغريبة لأبي سعد المتشائل « لإميل حبيبي، إلى جانب الحلاج، أدونيس، وابي حيان التوحيدي.. ويستدعي العنوان «برتقالة» نص بوزفور «الرجل الذي وجد البرتقالة». ويؤكد ذلك المناص أو الإهداء الذي ورد في أعلى النص: إلى أحمد بوزفور.

ولا يخلو المناص الذي هو عتبة المجموعة من تفاعل مع اللغة الواصفة في أمريكا اللاتينية، وتحديدا تعريف الناقد «فلكس بالما « للقصة القصيرة جدا بأنها «أن تفتح مظلة في لحد»[11].

ت- **المتناص التاريخي**، ويحضر من خلال أسماء شخصيات تاريخية، أو أحداث كنابوليون، حملته على مصر، شخصيات ملحمة جلجامش، (جلجامش وأنكيدو..)، استعمار فرنسا المغرب، الثورة الفرنسية، نيرون..

ث-المتناص الديني: ويحضر بالإشارة إلى قصة الخلق، في قصة «الخطيئة»، بلقيس، وسفينة نوح..

ج- **المتناص النفسي**: وحده اسم فرويد كان كافيا للإحالة عليه.

هذه نماذج لامتصاص قصص لغتيري القصيرة جدا لنصوص أخرى (تغري بقراءة خاصة)، تمنح نصوصه غنى، وتجعل القصص القصيرة جدا التي تتقلص عموديا تتسع أفقيا، تتمدد وتتمطط، وكل ذلك يمنح للقارئ إمكانات عديدة للقراءة والتأويل.

وإن كنت لا أستطيع إبراز أنواع التفاعل التي أقامتها نصوص لغتيري مع النصوص المذكورة أعلاه، نظرا لطبيعة المقاربة، فيمكن إعطاء مثال من أول نص في المجموعة « مالك الحزين».

لقد كان العنوان كافيا لإدخالنا عالم كليلة ودمنة، و تحديدا: »الحمامة والثعلب ومالك الحزين. باب من يرى الرأي لغيره ولا يراه لنفسه»[12]. لكن أصر السارد على تلخيص مضمون الحكاية، عندما أكد أن مالك الحزين كان يسترجع تلك الحكاية القديمة، حين أفتى أحد أسلافه لحمامة برأي» أنقذ فراخها من الثعلب وأهلكه».

وإن كانت أول عبارة في النص «في مراكش» تربط القارئ بحاضر الحكي، تؤطره ضمن فضاء حديث، فإن الحكاية تأخذه لأزمنة مضت، لعالم مليء بالحكمة والنصح. وفي غمرة حيرة القارئ بين الماضي والحاضر، يعلن مالك الحزين الذي يعتلي أسوار مراكش في النهاية، بعد أن طلبت منه حمامة المشورة: «لقد تغير الزمان يا صغيرتي» ص ١٣.

هكذا تتفاعل قصة «مالك الحزين» مع نص ابن المقفع القديم، وتحوله من خلال معارضته لإعلان تغير الزمن وترديه، وانغماس الإنسان في فردية وأنانية، لا يسمحان بأي تضحية أو مساعدة كيف ما كان شكلها.

أما نص «صومعة» فصورة فرويد التي تزين غلاف كتاب، ومنظر الصومعة من أعلى الشقة، جعلا بطل القصة يشرد لفترة من الزمن، ثم تجد ابتسامة طريقها نحو شفتيه. وكل ذلك يدعو القارئ لاستحضار حمولة اسم فرويد بوصفه صاحب «نظرية» الكبت الجنسي وراء بناء البشر لحضارتهم. ويترتب عن ذلك أن الصومعة كرمز ديني عربي إسلامي، بني تحت الدافع نفسه. ولعل المفارقة التي ينسجها الجمع بين الجنسي والديني، بين المدنس والمقدس (في الثقافة العربية الإسلامية)، بين الظاهر والباطن أوالمسكوت عنه، هي ما يجعل القارئ «يشرد» أيضا مستمتعا أو متأملا أوباحثا عن المعنى (أو المعاني الكثيرة المحتملة). ولعل ذلك أقصى ما يتوخاه كاتب القصة القصيرة جدا من قارئه.

يتبين من خلال هذه المحددات: البناء المحكم، أو دقة البناء المبني على الإيجاز والتناغم الداخلي، بين اللغة والحبكة والمادة القصصية، الثنائية أو التقابل، الحكي المشهدي، التناص وكثافة المعنى، إن القصة القصيرة جدا بالمغرب آخذة في رسم ملامحها الكبرى التي تؤسس لمقومات سرد ينبني على التكثيف والإقتضاب، مع إسهاب في المعنى في انتظار تجارب أخرى تعمق طرق الإشتغال وترسخ لتصور نظري للقصة القصيرة جدا تجيب على بعض الأسئلة التي طرحتها في البداية.

---

* ناقدة من المغرب

١–عبد الدايم السلامي. شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا. (قصص عبدالله المتقي ومصطفى لغتيري نموذجا) منشورات أجراس. ط١. ٢٠٠٧. ص. ٨٩.

٢–لويس بريتو غارسيا. دليل موسع للقصة القصيرة جدا ترجمة سعيد بنعبد الواحد مجلة قاف. صاد. ع. ٥. ٢٠٠٧..

٣– عبد الدايم السلامي. المرجع السابق. ص. ٨٩.

٤– عبدالله المتقي. الكرسي الأزرق. منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. ٢٠٠٥

٥. عز الدين الماعيزي. حب على طريقة الكبار. دار وليلي للطباعة والنشر. ط. ١. ٢٠٠٦.

٦. مصطفى لغتيري. مظلة في قبر. دار القروين. ط. ١. ٢٠٠٦.

٧– خوصي ماريا مرينو. مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في إسبانيا وأمريكا اللاتينية. ترجمة سعيد بن عبدالواحد. مجلة قاف. صاد. ع. ١. ٢٠٠٤. ص. ٣٢.

٨–على حد تعبير مرينو. المقال السابق. قاف. صاد. ع. ١. السنة ١. ٢٠٠٤.

٩– راوول براسكا. المقال السابق الذكر. قاف صاد. ع١. ٢٠٠٤.

١٠– سلمى براهمة. سوسيوليجيا النص الروائي العربي. التيه والأخدود لعبدالرحمن منيف نموذجا. بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا. تحت إشراف د. سعيد يقطين. جامعة محمد الخامس كلية الآداب. الرباط. ١٩٩٧.

١١– فلكس بالما. المقال السابق الذكر. قاف. صاد. ع. ١. ٢٠٠٤.

١٢–كليلة ودمنة. ط ١٠. دار المشرق. ١٩٧٧. ص٢٤٨.

رائحة الرماد في مجموعة (ودونها رماد يحترق) لعبد الرحمن السلطان

■ ليلى الأحيدب*

غلاف المجموعة.. غلاف يمتزج فيه اللون البرتقالي - بكل استوائيته - باللون الرمادي - بكل حياديته وصقيعه-، تتوزع بينهما أشجار هزيلة، ربما محترقة، بينما تلوح في الخلف بضع شجيرات خضراء متوارية.

في ظني أن مصمم الغلاف – الذي لم يذكر اسمه في الكتاب- لم يعتمد على العنوان وحده ليصممه، بل ظننته جاس في قصص المجموعة، واستشف منها هذا الرماد الذي يجللها بكل ثلجيته المصمتة، حين يتبدى الموت -كبطل أول في مجموعة السلطان - بأشكاله كافة، التي نعرفها ونستشفها من وقع خطوات شخصيات قصصه.

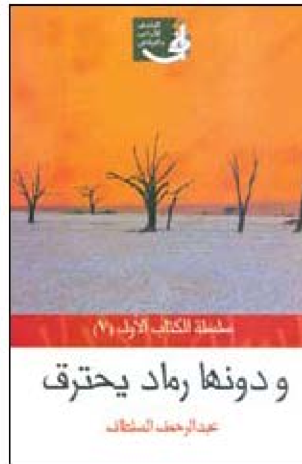
ترصد المجموعة عبر نصوصها الثمانية، ما يكابده بطل النص من ضغوط حياتية، وعلاقات إنسانية غارقة في النفعية والبؤس. وباستثناءات قليلة، فإن البطل في معظم تلك القصص يبدو يائسا وحزينا ومستسلمًا للواقع، يرسم لوحة حزينة، مكتفيا بدور المتفرج السلبي، إذ تبدو معظم الشخصيات في المجموعة منقادة للواقع وليست محركة له، مستسلمة لبؤسه، ومكتفية بتجسيد حزنها وضيقها منه، وتبدو الحوارات باردة، تدير صراعا مأزوما مع الآخر كما في القصة الأولى (يوم كفن متحرك)، التي تصور يوما واحداً في حياة شاب من خلال تداعيات بطل النص الذي يبدو يائسا من حياة رتيبة يحكمها الحزن والمشاعر الباردة، يدين فيها هذا الموت الذي يحيط بالحياة من حوله. وقد ركز فيها الكاتب على الزمن الذي رصده بدقة كان فيه أشبه بمنبه ضابط للوقت، والزمن في القصة هو البطل، ومروره يبني الأحداث أولا بأول، راسما ذلك التفاعل المأزوم بين البطل وأحداث ذلك اليوم وشخوصه، ويبدو الموت مسيطرا ليس على الحدث في القصة فحسب، بل على

تفاصيل المشاعر فيها.. فيقول (لن أشعر بتأنيب الضمير، مجرد وخزات قليلة سوف تنسى بعد حين، لم نكن سوى مجرد إخوة أعداء).

وليس هناك ما يمجده البطل في النص، لا المشاعر الأخوية ولا حتى الأبوية، لننظر كيف يصور الأب الذي تدور أحداث القصة حول وفاته بصورة قاتمة حين يقول (أتذكر ذهابه للحج قبل سنوات طويلة ملتفا بملابس الإحرام البيضاء، حج ولم يعط كل ذي حق حقه.. ألم يكن يشعر بثقل الكفن الذي يحمله؟!).

لم يكن الموت حدثا مأساويا في حد ذاته، وفي ذلك يقر البطل أن الموت موجود منذ البداية في روحه (كم كنت ساذجا.. فأنا ميت منذ أمد طويل جدا)، فبطل النص يرسم هذا الموت في المشاعر من خلال موت شخص واحد، وقد نجح الكاتب - هنا - في تصوير هذا الموت الذي يحيط به من الجهات السبع، إذ يشعر قارئه بكآبة التفاصيل وبلادة المشاعر في كل ثنايا القصة، ليصلَ معه إلى النتيجة ذاتها التي أقرها البطل بأنه ميت منذ أمد بعيد.

أما قصة (للنفس قسوة أخرى) فتجسّد موتاً آخر، لا يبدو البطل محبطا، ويعيش إشكالات إنسانية مع شريكه وصديقه- كما هو حال البطل في القصة الأولى- يبدو مأزوما من حياته وغير قانع بما حققه، لا تربطه بالآخر سوى علاقة ملتبسة مليئة بالشك، كما يحضر الموت- أيضا - في قصة (قهوة سوداء في عتمة الليل)، حيث



تتجلى وحدة البطل وهو يناجي طيفه الذي رسم له صورة رفيق غريب يلتقيه في مقهى، ويتقاطع معه في حوارات جدلية حول الحزن والسعادة.. والصداقة والموت، ويتجلى هذا الحوار الجدلي حول العلاقات الإنسانية، ومدى صمودها، حينما تمر بلحظة فارقة كما في قصة (صديقي وداعا)، عندما يرصد الكاتب الأزمة التي يعيشها أي شاب يتقدم لخطبة فتاة، ويجابه بالرفض، ولكنه يعطي لهذا الرفض بعداً آخر حين يصدر من صديق، وكيف يمكن أن يؤثر هذا الرفض على العلاقة الإنسانية الجميلة التي تربطهما منذ زمن بعيد. وفي قصة (الصيدلانية هند) يرسم القاص الأزمة التي تمر المرأة فيها حين تكون معزولة عن الحياة الاجتماعية، بحياة عملية تفتقد فيها للزوج والأبناء؛ واستطاع الكاتب أن يقدم لقارئه صورة بسيطة ترسم حلم كل امرأة في بيت يظلله زوج، ويعطره الأطفال، لكن خاتمة القصة فاجأتني كقارئة! فاستقالة هند لم تكن مبررة إلا إذا ربطناها بقرارها بالزواج من ذلك الرجل الكبير الذي يريدها زوجة سرية، رغم أن الحوار الذي جرى مع صديقتها لم يكن يشي بشيء من ذلك، ومن غير المنطقي أن تقرر امرأة واعية الاستقالة وفقدان وظيفتها لمجرد شعورها أنها لم تحصل على ما تريده في هذه الحياة!

ويستمر الكاتب - في قصة (عائد إليها) - في الحديث عن معاناة المرأة، لكنه في هذه

القصة يطرحها من وجهة نظر الرجل الذي يحلم بامرأة جميلة، ولا يحصل إلا على فتاة عادية يعاملها بجفاء، وتعامله بحب واحتواء، ليكتشف في النهاية أنه كان مخطئا وأنه يحبها لروحه المحتوَية.

ولكني أقف أيضا أمام ما صوره الكاتب، من عدم تمكن بطل النص من رؤية الزوجة إلا ليلة الزفاف!! اعتقد أننا -كمجتمع- استطعنا القفز على هذه الإشكالية، خاصة أن البيئة التي يصورها الكاتب في قصته ليست بيئة قروية أو بدوية، بل هي بيئة استطاع فيها بطل النص أن يرى صور سبع فتيات جميلات لم يعجبنه -حسب الحوار الذي أداره البطل مع أمه - وإذا كان بمقدوره أن يرى صور تلك الفتيات السبع، فكيف استطاع أن يرضخ لخيار أمه وأخته ويقبل بزوجة لم يرها إلا ليلة الزفاف!

وآخرها القصة/ البطل.. التي عنون فيها الكاتب مجموعته (ودونها رماد يحترق) - وأنا غالبا ما أقف أمام القصة التي تعنون بها المجموعة، لأني أعتقد أن الكاتب في أحيان كثيرة ينتقي قصة ما لتكون البطل في مجموعته- وقد تكون هذه القصة عادية.. ولكنه يدرك -كمنتج لها - أنها ليست كذلك، لذلك يضعها في مرتبة البطل، وتحظى بالعنوان دون سواها، وفي مجموعة السلطان كنت أتساءل: لماذا اختار هذه القصة بالذات لتكون البطل /العنوان.

ألها ميزة معينة؟ أم استخدم فيها تكنيكا يراه الأجدر بالتقديم؟ وهل كان عنوانها الأكثر جاذبية في تلك المجموعة؟

أم أنه يريد تسليط الضوء عليها لأنها - في نظره - تستحق ذلك؟

ولكي لا أكون مجرد منظّرة للموضوع، سأضرب مثالا من تجربتي في مجموعتي القصصية، اخترت لها عنوان إحدى القصص لأني كنت أؤمن أن قصص المجموعة ككل تتوافق مع هذه الرؤية التي يطرحها العنوان، فكنت أرى أن جملة (البحث عن يوم سابع) هو عنوان يتطابق مع كافة قصص المجموعة، فقصصي تبحث في مجملها عن يوم سابع يكملها! كما أني كنت أرى في هذه القصة فنية خاصة ولها تكنيك معين أردت أن أسلط الضوء عليه، لم اسمها «نساء» وهي القصة التي دار حولها جدل كبير..لأني كنت أرى أن تلك القصة تستحق البطولة في العنوان أكثر من قصة « نساء»، لذلك أعي - كمنتجة للنص- أن اختيار عنوان المجموعة لا يتم بشكل عشوائي ويفترض أن لا يتم بشكل عشوائي، لا بد من قصدية إبداعية فيه، لذلك عندما قرأت القصة البطل في مجموعة السلطان سلمتني مفاتيح عديدة خشيت أن لا تفتح لي أي باب.

وتقوم فكرة القصة على خيانة قديمة قام بها الزوج، أراد لسبب لا نعلمه أن يبوح به للزوجة التي تحضر في النص بصورة جامدة، لتدير حوارات باردة أيضا، وقداستخدم القاص في هذه القصة عدة ضمائر بدءاً بضمير الغائب، وانتهاء بضمير المتكلم الذي انتقل به من الزوج إلى الزوجة.. ولم أجد في التقلب بين تلك الضمائر التفاتا مقنعا! وقد تم المزج بين الضميرين بطريقة لم تكن مبررة فنيا، كذلك استوقفتني عبارة (كبير الخدم).. ووجدتها مقحمة بالنص، ودلالاتها لا تقود إلى شيء يمكن أن يعطي للقصة بعدا

جديدا.. ولا أدري هل كان عنوان القصة هو الأكثر جذبا ليختاره القاص عنوانا لمجموعته كلها، أم أن لديه أسبابا أخرى دفعته لذلك، مع يقيني أن اختيار العنوان - بحد ذاته - عمل إبداعي يتقاسم النصوص قيمتها الفنية، وأعلم يقينا أنه ليس بمهمة سهلة أبدا...

وتتجلى العاطفة في أجمل حالاتها حين يقدم لقارئه قصة (بتلة واحدة ولكن).. أستطيع القول أن هذه القصة نجت من هيمنة روح الخواء والعدم التي تجلل قصص المجموعة وشخوصها، ربما لأنها تطرح موضوع الحب، والفرح غالبا ما يقترن بحالة الشغف حتى وإن كانت حزينة ومؤلمة! عموما.. أعجبتني عبارة ذكرها السلطان وهو يصف مشاعر بطل النص.. يقول (هنا عرفت جنون الحواس) هذه العبارة الوصفية أعطت للحب المساحة غير المنطقية، والتي غالبا ما يشغلها دون تبرير أو تردد، حتى عبارة (مرايا قلبي تتآمر علي) أجدها عبارة موحية، تصور القلب كمدينة من زجاج عاكس، ينقلنا أحيانا إلى حيث ننتمي.. لا إلى حيث نتمنى..!!

ولي بعض المآخذ على المجموعة أوجزها بما يلي:

- اقتصار الكاتب على أسماء معينة مثل (عماد، هند، خالد، مها) وتكرارها في أكثر من قصة.
- الاستهلال في القص الذي انتهجه السلطان في مجموعته:

(وصف «تشيخوف» القصة الجيدة، بأنها قصة محذوفة مقدمتها، أي أن القارئ يواجه الأحداث مباشرة، بلا مقدمات قد تصرفه عن المتابعة).

- يلاحظ في مجموعة السلطان أن كل قصة تسبق باستهلال خاص لأحد الفلاسفة أو الكتاب، أو بجملة فلسفية للكاتب نفسه، وهو أمر أراه بكثرة في النهج القصصي للجيل الجديد، ولا أدري هل لهذا الاستهلال قيمة فنية!! أم مجرد (اكسسوار) فني دارج لديهم، والاستهلال الذي أورده السلطان في قصص المجموعة كان استهلالا يكشف سر القصة أكثر مما يعطي تشويقا لقراءتها، ففي قصة (عائد إليها) يقول القاص في استهلالها (خلعت شخصية سي السيد ومضيت معها)..

لم أجد في تلك العبارة إشارة ما أو تشويقا معينا، بل فيها فضح مبكر لسر القصة، ذلك السر الذي يجب أن يبقى معلقا حتى نهايتها. والأجمل من ذلك أن يبقى معلقا حتى بعد النهاية، وجدتها جملة توضيحية لا لزوم لها. وذلك في غالبية استهلالات المجموعة وهو ما أعتبره قطعاً لخيوط القصة الذهبية التي يمكن أن تجذب القارئ إليها.

وختاما أستطيع القول أن مجموعة السلطان.. (بتلة ذات رائحة عطرة) أتمنى أن أراها مستقبلا شجرة مثمرة بنصوص جميلة وصادقة.. ومتجاوزة.

---

* كاتبة وناقدة من السعودية.

الشاعر والناقد التونسي المنصف الوهايبي:

■ الشعرية أوسع من الشعر وهذا زمن الصورة
■ قصيدة التفعيلة لم تستنفد بعد كل طاقاتها
■ النص الشعري هو الذي يملي منهجه أو مناهجه

■ حاوره عصام أبو زيد*



يرى الشاعر التونسي المنصف الوهايبي، أن الشعر فن ينهض على الغموض، لسبب بسيط هو أن المساحة القولية للشعر ضيقة، وليست كمساحة النثر، الأمر الذي يضطر معه الشاعر إلى نوع من التحايل على اللغة باللغة، وإلى أن يلجأ إلى ما كان يسميه العرب لغة الضرورة، أو الترخص في القراءة، بحيث ينجم عن ذلك أن للشعر نظاماً نحوياً خاصاً، ونظاماً بلاغياً خاصاً، ونظاماً دلالياً خاصاً، بل إن كلمة البيان عند العرب هي من الكلمات التي تدل على الإبانة والإيضاح، ولكن يمكن أن تدل أيضاً على ما يغيب، وما يستتر، وما يحتجب.

والوهايبي واحد من الشعراء العرب اللافتين للنظر، ويمثل في تونس وجهاً بارزاً للقصيدة الجديدة؛ يعمل أستاذاً للأدب العربي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة القيروان. أصدر عدداً من الدواوين الشعرية منها «ألواح»، «من البحر تأتي الجبال»، «فهرست الحيوان»، «مخطوط تمبكتو».. وتمبكتو، مدينة إسلامية في مالي كانت على صلة بفاس وقرطبة والقيروان، وهي بالنسبة للشاعر قناع لتاريخ قديم، ولمدن أخرى عرفها الشمال الإفريقي قبل الفتح العربي.

مقاربة تناصية

وعن « مخطوط تمبكتو» قال الوهايبي: في هذا الديوان يحضر التاريخ القديم الفينيقي والبربري، ومفردات المكان من صحاري وانهار وجبال، وتمثل هذه التجربة الشعرية لي بداية التخلص

من التراث الصوفي الذي هيمن على ديواني الشعريين السابقين، وهي في تقديري تفتح أفقــاً لاختيار لغة شعرية أخرى، لا تستنكف من لغة اليومي والمعيشي، كما تأخذ بأدوات تعبير دراميــة خاصــة، وتحــاول أن توظف منجزات الفنون التشكيلية».

وأصدر الوهايبي أطروحته للدكتوراة – التي أنجزها عام ١٩٨٧م – في كتاب، وكانت حول «الجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر أدونيس: مقاربة تناصية»، حيث يتناول الكتاب أوجهاً من التداخل النصي عند أدونيس، يمكن حصرها في نماذج من النصوص الصوفية، وأخرى من الشعر الفرنسي، وثالثة من الفلسفة اليونانية، وبخاصة كتاب «تيماوس» لأفلاطون.

وحول ما إن كان أدونيس قد انتحل نصوص غيره وضمنها شعره، قال الوهايبي: «الأفق الذي تتنافس فيه الدراسة التي أنجزتها يترسم سبلاً غير سبل السرقات الأدبية؛ فمنطلقها أن النص الواحد تتعالق فيه منظومة نصوص، بعضها معلوم وبعضها مجهول؛ وهذا المجهول هو الذي أوليته عنايتي، إذ استطعت من خلاله أن أنفذ إلى المواضع الأكثر عتمة في شعر أدونيس، فكثير من غموض شعره يتأتى من النصوص الغائبة، أو المصادر التي لا يفصح الشاعر عنها حتى في حواراته. ولعل أهم استنتاج خلصت إليه أن الحداثة الشعرية عند واحد من أبرز دعاتها، هي حداثة مرتبكة تطل أحياناً بثلاثة رؤوس في اتجاهات ثلاثة، وربما تجاورت نصوص تتدافع أكثر مما تتجاذب على قرب أزمنتها أو تراخيها».

وفي سؤال عن رأيه في اعتماد الشاعر



من اليمين إلى اليسار:
شوقي بزيع، محمد حجي، منصف الوهايبي، سعيد عاهد، نبيل منصر

والمترجم العراقي كاظم جهاد على أطروحته في الدكتوراة، حيث ضمن كتابه « أدونيس منتحلاً» أجزاء من تلك الأطروحة، أجاب الوهايبي قائلاً: «كاظم جهاد كان أميناً في توثيق الفصل الذي أخذه من أطروحتي، ولكنه حمله على وجه السرقة، لأن التداخل النصي، هو من الشبهة واللبس، بحيث يستطيع حتى الشيطان أن يجد فيه ضالته، وأظنه كان بالغ القسوة على أدونيس، عندما ألغى كل تاريخه الشعري، ولم يذكر سوى قصيدته «صقر قريش»».

زمن الصورة

وتعليقاً على مقولة «إننا نعيش زمن الرواية»، قال الوهايبي: «إذا أردت الحقيقة، ليس هناك زمن للشعر، وزمن للرواية، وإذا أردنا أن نأخذ الأمور بجدية ونزاهة، فالزمن الآن هو زمن الصورة، زمن الوسائل السمعية والبصرية؛ والذين يتصورون أن الزمن أصبح للرواية بعد أن كان للشعر، ينسون أن الشعرية أوسع من الشعر ذاته ومن القصيدة، فكل كتابة تسعى إلى التخييل وإثارة الدهشة، تدخل في إطار الشعرية، وهذا ما نجده في الأعمال الروائية،

فكثير من الروائيين عندما نقرأهم، نحس أنهم يطمحون إلى كتابة الشعر، كذلك الشعر اليوم يتوسل الأدوات السردية التي تتوسل بها الرواية».

مختلف ومؤتلف

وأشار الوهايبي أنه يكتب أساساً قصيدة التفعيلة، لكنه كتب أيضاً قصيدة النثر، وقال: «إن قصيدة التفعيلة لم تستنفد بعد كل طاقاتها وإمكاناتها، لكن يبقى المجال مفتوحاً لكل الشعراء، لكي يجربوا شتى الأشكال، وليس هناك شكل يمكن أن يحل محل شكل آخر».

وحول المشهد الشعري في تونس، أعد الوهايبي بحثاً عن اتجاهات القصيدة التونسية، لينشر باللغة الإنكليزية عن مؤسسة بروتا في الولايات المتحدة الأمريكية، ضمن دراسات عن الأدب والفكر في المغرب العربي، وفي هذا الخصوص قال الوهايبي: «إن الشعر في تونس يشهد انطلاقته مع شعراء مثل علي اللواتي، وخالد النجار، ومحمد الغزي، ومحمد الصغير، وأولاد أحمد، وفتحي النصري، وعبدالعزيز الحاجي وآخرين، فهؤلاء يتعاملون مع منجزات الشعر العربي الحديث بكثير من الوعي، وتتيح لهم ثقافتهم المزدوجة (العربية والفرنسية) أن يضيفوا إلى المدونة الشعرية، الأمر الذي يجعل نصوصهم مؤتلفة، داخل المختلف الشعري في مصر، أو لبنان، أو دول الخليج العربي، ومختلفة داخل المؤتلف الشعري، ولعل في هذا ما يدعو إلى إعادة النظر في قضية المركز والهامش، فهناك مراكز متنوعة ومتعددة في الثقافة العربية كما يقول الناقد المصري جابر عصفور، وعلينا جميعاً أن نتعلم كيف ننظر إلى تجارب بعضنا بعضاً دون تحيز أو شوفينية، لنرى كيف تترافد نصوص الشعرية وتترادف».

غموض مصطلحات

وعن ظاهرة غموض المصطلحات النقدية، وكيف يمكن تجاوز هذه الظاهرة والتغلب عليها، قال الوهايبي: «الواحد منا، وبخاصة إذا كان مختصاً، عندما يقرأ نصاً لأحد النقاد العرب، أو حتى الأجانب، يحتاج إلى مراجعة كثير من المصطلحات والمفاهيم، ولا يخفى أن هذه المناهج التي نستخدمها في معالجة نصوصنا، هي مناهج غربية، ويفترض أن لها أفقاً معرفياً آخر، تصدر عنه وتتنامى فيه، إذاً لا نستغرب أن يكون هناك غموض؛ فنحن نطرح هذه المناهج على نصوص لم توضع لها أساساً هذه المناهج، والقضية يمكن أن تحل بسعي النقاد إلى توحيد هذه المصطلحات، لتصبح واحدة في المغرب العربي والمشرق العربي».

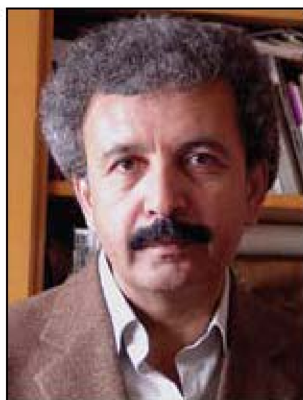
وفيما كان يفضل استخدام منهج واحد في دراساته النقدية أم المراوحة بين أكثر من منهج، أجاب الوهايبي: «إن العمل الجاد العلمي يفترض أن يستند الباحث فيه إلى منهج علمي واحد، ولكن فيما يخص الشعر، قد يكون الأمر صعباً، فالنص الشعري هو الذي يملي منهجه أو مناهجه، ويجوز للباحث أن يضيء الزوايا المعتمة في النص بأي منهج، شريطة أن تستتب له أدوات هذا المنهج وآلياته، وأن يكون مطلعاً بما فيه الكفاية على خلفية ما قد يتعاطى من مناهج».

الروائي الفلسطيني إبراهيم نصر الله

■ أشعر أنني بحاجة إلى الملهاة الفلسطينية كقارئ أكثر مني ككاتب

■ الأحداث أشبه ما تكون بهياكل عظمية ومهمة الكاتب إحالتها إلى كائنات حية

■ حاوره في عمّان، مهند صلاحات*



الشاعر والروائي إبراهيم نصرالله، شكّل حالة خاصة مميزة في الإبداع العربي عموماً، والفلسطيني على نحو خاص، لتميزه بالتنوع والتعدد والعمق، أصدر ثلاث عشرة مجموعة شعرية منها: الخيول على مشارف المدينة، أناشيد الصباح، الفتى والنهر والجنرال، عواصف القلب ، الأعمال الشعرية (مجلد)، وله من الروايات براري الحمى، الأمواج البرية، طيور الحذر، حارس المدينة الضائعة، زمن الخيول البيضاء (الطبعة الأولى) ٢٠٠٧م. كما كتب في النقد السينمائي، وله كتاب «هزائم المنتصرين»..

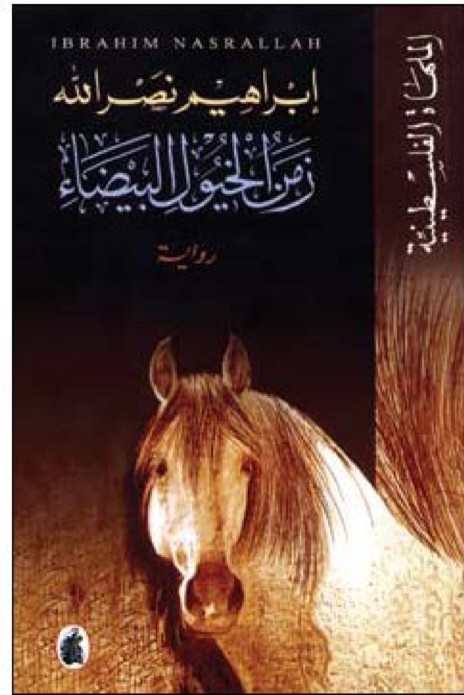
ترجمت أعماله إلى الإنجليزية والإيطالية والفرنسية، ونشرت مختارات من قصائده بالروسية والبولندية والتركية والإسبانية والألمانية.

من مواليد عمان، حيث لجأت عائلته من فلسطين للأردن عام ١٩٤٨م. ودرس في مدارسها، وأكمل دراسته في مركز تدريب عمان لإعداد المعلمين. عمل مدرسا في السعودية للفترة ١٩٧٦-١٩٧٨م، كما عمل في الصحافة الأردنية للفترة ١٩٧٨-١٩٩٦م. عمل مستشارا ثقافيا في مؤسسة عبد الحميد شومان - دارة الفنون، ومديرا للنشاطات الأدبية فيها متفرغ حالياً لإنجاز أعماله الأدبية. نال عدة جوائز منها:

- جائزة عرار للشعر ١٩٩١م
- جائزة تيسير سبول للرواية ١٩٩٤م
- جائزة سلطان العويس للشعر العربي ١٩٩٧م.

وصف العديد من النقاد العرب روايته «زمن الخيول البيضاء» أنها إلياذة الشعب الفلسطيني، وقد صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت ٢٠٠٧م، وجاءت في (٥١٠) صفحات.

وقد كان لنا معه هذا الحوار:



- **قد يظهر للمتابع والقارئ لأعمال إبراهيم نصر الله الروائية والشعرية، أنه أحيانا تكون لديه قصدية مسبقة بالكتابة، بمعنى أن الفكرة قد تسبق السرد الإبداعي فيها، ما قولك في ذلك؟**

أعتقد أن كل كاتب يجب أن يمتلك الوقت الكافي للكتابة، ويعطيها وقتها اللازم، لأن كل كتابة بحاجة إلى وقت، وخارج هذه المسألة لا يستطيع أي كاتب أن يقدم مشروعاً كتابياً.

أكتب يومياً حين يكون هناك مشروع روائي أو شعري، وقد يستمر العمل شهراً أو سنةً أو أكثر، لكن خلال هذه الفترة أعيش حياة طبيعية كما يعيشها الآخرون.

وبالنسبة لقضية النية أو القصدية المسبقة في الكتابة، فإنه مهما كانت الفكرة جاهزة، فقد علمتني الخبرة بأنني لا أستخدم أكثر من ١٠٪ منها، لأن الكتابة تتخلق داخل لحظتها، ولا يمكن أن تكون كاتباً وأنت خارج هذه اللحظة.

وفي (زمن الخيول البيضاء) جهزت العديد من الشهادات الشفوية التي فاقت (٢٠٠٠) صفحة، وفي النهاية لم استخدم أكثر من ٥٪ منها، وهذا دليل على أن الكتابة تلد نفسها بنفسها، سواء الأحداث أو الشخصيات.

- **في روايتك الأخيرة «زمن الخيول البيضاء» قمت بتوظيف صوت الراوي في بعض مقاطع الرواية وكتابة شهادته بخط مائل، بحيث يبدو وكأنه يسرد رواية حقيقية، فما الهدف من هذا التوظيف؟**

آلية توظيف هذا الصوت أو الشهادات المكتوبة بخط مائل هي إيحاء للقارئ بأن هناك شاهداً حقيقياً عاش الحدث، ويسرده بلغته دون تدخلي أنا كروائي، وهذه المسألة كانت إحدى الحلول الفنية التي تقدم اقتراحاً مختلفاً يعطي الرواية بُعداً بنائياً، ويعطيها أيضاً بعداً «يقينياً»، لا مجال للشك فيه.

- **إبراهيم نصر الله، ابن المدينة، كتب عن الحصان في روايته كأنه سائس خيل، فمن أين له هذه الخبرة الواسعة بالخيل؟**

إحدى مهمات الكاتب الأساسية هي تعبئة الفراغات بين أشياء، أو حوادث لا تبدو أن هناك رابطاً بينها.

فكثير من الأحداث أشبه ما تكون بهياكل عظمية، ومهمة الكاتب أن يحيلها إلى كائنات حية، نستطيع أن نحس بها ونشعر معها، لأن الرواية في النهاية، كائن إنساني، وليست مجرد دراسات حول هذا الموضوع أو ذاك. في المحصلة لم أجد صعوبة في بناء عالم الخيل

في الرواية، ربما لأنه عالم قريب من روحي، أو لأنه مشروع قديم أفكر فيه.

- **وبرأيك هل ذاكرة الخيل.. ذاكرة فلسطينية أم عربية؟**

العلاقة بالخيل في المجتمع الفلسطيني تتركز في القرى، وهي دائماً حواف البداوة، وفي تماس مباشر معها، بل هي البداوة في مرحلة تطوّرها.

وفي القرى الفلسطينية اهتمام كبير بالخيل، وهي التي كانت محور الرواية، لذا فإن الكتابة عن الخيل تأخذ شكل الكتابة عن أي شخصية أخرى في الرواية؛ بمعنى أن عليك أن تنقل الحالة من محيطها الضيق لتوسيع معانيها أو أبعادها.

وحتى تصل لأفق إنساني أوسع، على الكاتب أن يستغل أي معلومة أخرى يمكن أن تتوافر لديه، سواء عن الحصان أو عن الإنسان، وبالتالي هناك معلومات كثيرة عن علاقة العربي بحصانه، أصبحت جزءاً من علاقة الفلسطيني بحصانه.

الرواية تبدأ بالقول العربي «لقد خلق الله الحصان من الريح، والإنسان من التراب» ؛ بمعنى أن هذا الجزء بقدر ما هو ذاكرة فلسطينية، بقدر ما هو ذاكرة عربية، بقدر ما أطمح أن يكون ذاكرة إنسانية، وهو ما يسعى إليه الكاتب بأن تصعد المعاني المتداولة إلى أفقها الواسع.

- **وكيف استطعت التعامل مع الخيل في الرواية على أنها شخوص كما البشر، ولعبت في الرواية أدواراً رئيسة؟**

أعتقد أن الخيل مؤنسنة في ثقافتنا، وبالتالي فإن التعامل معها كان دائما بوصفها جزءا من «العيال». لكن هذه المسألة تحتاج لما هو أكثر من هذا القول العام، حين يتعلق الأمر بالرواية، قد يأتي كاتب ويكتفي بهذه العلاقة الخارجية مع الحصان، وقد يأتي كاتب ولا ينتبه لهذه العلاقة أصلاً، وقد يأتي آخر ويعتقد أنها العمود الفقري لعمله. والكاتب الأخير عليه أن لا يكتفي بما هو شائع، إذ عليه أن يقدم ما هو خاص به، وبالتالي تتحول الخيول إلى شخصيات حقيقية في العمل لها خصائص محددة، كما يمكن أن تكون هذه الخصائص متعلقة بشخصية أخرى في الرواية، وبالتالي من الطبيعي أن تكون فرس الحاج خالد «الحمامة» مختلفة تماماً عن حصان ريحانة «الأدهم».

- **هل خرجت كإبراهيم بالرواية عن الفكرة السائدة بتعلق المرأة بالحصان الأبيض، والرجل بالحصان الأسود، فقلبت الفكرة؟**

ليست هناك صورة تقليدية لفكرة المرأة والحصان الأبيض، ربما الفكرة الأقرب هنا حول الحصان - الإنسان هو ذلك الحس العميق في الشخصيات، أو داخل الشخصيات التي تمتلك خيولاً، بمعنى أن الحصان هو الشخص ذاته من داخله.

فالتماهي في الخيل هو الأساس، والخيول هنا لا تأتي من الخارج بقدر ما تخرج من داخل الشخصيات.

- **ما الذي قدمته الرواية الشفوية الحقيقية لزمن الخيول البيضاء، وما الذي قدمته زمن الخيول لهذه الشهادات؟**

هذه الرواية فكرت فيها وعملت عليها خلال ٢٢ سنة، وفكرة الشهادة الشفوية، كان لا بد منها للتعرف على الواقع النفسي والاجتماعي للمجتمع الفلسطيني في تلك الفترات، وفي لحظات كثيرة جداً في الرواية، لم يكن هناك أي اعتماد مباشر على أي ذاكرة شفوية تم تدوينها من قبلي، بل كان هناك اتكاء على الأجواء العامة-النفسية

والاجتماعية - لاشتقاق نصوص أو نص روائي مختلف تماماً، مع وعن الذاكرة المدونة، لكنه وفيٌّ لها، تماماً كالبذرة التي يلزمها أرض لتنمو فيها.

هنالك العشرات من الأحداث في الرواية ليس لها مراجع شفوية حقيقية، لكنها ولدت من رحم هذه الشهادات. بمعنى آخر إن الخيال الروائي والأحداث الروائية تماما كما هي الشخصيات في الرواية، ليستا أبداً تلك الشخصيات التي تم الحديث عنها من قبل الشهود الذين جُمعت شهاداتهم.

ومن ثم أنت تحمي الذاكرة الشفوية بتدوين روحها، وتبتكر ذاكرة «قد تبدو شفوية» لتعزز الذاكرة المتداولة، وترفعها إلى المستوى الإنساني.

بالتأكيد، أنت تجمع عديد الروايات الشفوية، وهنالك رواة مختلفون برؤى مختلفة وحوادث مختلفة ومتباعدة، ومهمتك الرئيسة كروائي، أن توحّد هذا المختلف، وأن تقدم- في بحر الرؤى المتضاربة- رؤياك الخاصة.

- **كيف تتعامل أدبياً وفنياً مع هذه الروايات الشفوية؟**

مجمل الشهادات التي جمعتها كانت من قرويين، والقروي بطبعه يحدثك عن العالم وكأنه يعرفه ١٠٠٪، لكن هنالك أشياء كثيرة تشكل ظلال شهادته، تحدث في المدينة، أو في طبقات اجتماعية أخرى، هو لا يعرف عنها، وهنا تأتي مهمتك ككاتب، لكي تبحث عن الوجوه الأخرى للشهادة الشفوية، لأنها وجه واحد للحكاية، ولا يمكن مطلقاً أن تتكيء عليها بوصفها القول الفصل فقط، لأنها جميلة مثلا.

لنفترض أنني قمت بإهداء هذه الروايات الشفوية التي جمعتها، والمراجع التي اعتمدتها لروائي آخر، هل سيكتب زمن الخيول البيضاء؟

لا أظن ذلك. بل هو أمر مستحيل.

الشهادة في آخر الأمر ليست أكثر من مجموعة الألوان، وقطع القماش التي يمكن أن توضع أمام عددٍ من الرسامين، فيخرج كل واحد منهم بلوحة مختلفة تماماً عن الآخر.

- **وكيف تم توظيف العادات والتقاليد في الرواية؟**

العادات والتقاليد هي جزء أساسي من الرواية، مثل كثير من الأحداث التي استمعت إليها، أو قرأت عنها، لكن كيف يمكن أن توظف هذه التقاليد في داخل النص!!

قد يأتي كاتب، ويصور العرس، كما لو أن هناك كاميرا تصور فيلماً وثائقياً عن عرس في قرية ما، وهو هنا في الحقيقة لا يصوّر سوى مظهر وشكل العرس الخارجي، لكن فكرة العرس وإنسانيته قائمة في دواخله، الرقص هو آخر شيء في هذا التقليد، لكن جوهر التقاليد هي قائمة في كل ما هو إنساني داخلها.

الأعراس «مثلاً» بالنسبة للوثائقي عرس واحد، لكنها بالنسبة للروائي أعراس كثيرة، وأعتقد هنا، أن ما عملت عليه داخل هذه التقاليد، هو أنني وظفتها كجزء من أحاسيس خاصة جداً، وكاشفة لأدق التفاصيل والأحداث في ذلك المجتمع في تلك اللحظة.

ثم إن هناك العمل على مسألة ثبات هذه العادات والتقاليد وتحولها؛ وأسوأ تعامل مع التقاليد أن يتم تحويلها إلى مظهر سياحي، وكثير من الأعمال الأدبية، وبخاصة السينمائية، تتعامل مع هذه التقاليد كمظهر من مظاهر السياحة الفنية للمشاهد التي لا يعرفها.

- **يقول إبراهيم نصر الله في أحد فصول روايته على لسان بطل الرواية الحاج خالد: «أنا لا أقاتل كي أنتصر بل كي لا**

يضيع حقي..إلخ»، ما الفرق بين النصر والدفاع عن الحق في نظر نصر الله؟

في الكتابة الفلسطينية، المسالة شائكة تماماً، لأن الأصل في شخصية الحاج خالد - والتي تعبر في هذا القول، عن المجموع الفلسطيني العام- هي شخصية مسالمة لا تبحث أصلاً عن فكرة الانتصار، وليس هنالك من أحد تريد أن تنتصر عليه في حال أمنها أو سلامها، لذلك حين يبرز عدوها، لا يكون هدفها الانتصار عليه، بقدر ما يكون هدفها استرداد حقها منه، أو حماية هذا الحق.

لم تمتلك تلك الشخصية شهوة القتل والاحتفاء بالنصر، وإنما استرجاع الحق المسلوب، لأن شهوة النصر غير موجودة أصلاً في مجتمعات آمنة كالمجتمع الفلسطيني.

• في رأيك، ما أهمية هذه الرواية من الناحية التاريخية؟

قلت أكثر من مرة إنني كنت بحاجة للملهاة الفلسطينية كقارئ أكثر من حاجتي إليها ككاتب، لأنني أبحث عن رواية تقول لي ماذا حدث للفلسطينيين قبل عام ١٩٤٨م، مثلي مثل كثير من القراء، وحين لم أجدها كتبتها.

الملهاة الفلسطينية مشروع أدبي خاص، عملت عليه أكثر من عشرين سنة كي أعطيه حقه، لكني على يقين بن هنالك الكثير من المشاريع الروائية، التي يمكن أن تكتب حول القضية الفلسطينية مثل مشروع الملهاة. لكن الأساس في المسألة، أن تطرح رؤاك الخاصة حول هذه القضية الواسعة والمعقدة.

• في الرواية بشارة في شيء ما سيتحقق باتجاه استرجاع الحق، برأيك ما الذي تحقق من بشارتك حتى الآن؟ وهل أنت متفائل بهذا الذي تحقق؟

أعتقد أن جزءا أساسيا قد تحقق، لا لشيء إلا لأننا استطعنا أن نبقى على قيد الحياة، رغم مرورنا بثلاث إمبراطوريات، العثمانية والبريطانية والإسرائيلية، بوصف الأخيرة أيضاً شكلا من أشكال الإمبراطوريات، لا بالمساحة التي تحتلها بل بقوة الهيمنة التي تمارسها على العالم العربي والعالم بأسره.

لكن هل أنا متفائل بالمطلق؟!

بالتأكيد لا.. لأن الاطمئنان إلى التفاؤل هو بداية الهزيمة إلى الأبد، ولأن الحق على جماله لا ينتصر لمجرد أنه حق، ومن ثم المسألة معقدة ومرهونة بذلك المدى الذي يمكن أن ندافع فيه عن ذلك الحق كي نستعيده، وهذه فكرة إنسانية، بعكس فكرة النصر التي أرى فيها فكرة فوقية ليست إنسانية إذا ما نهضت على فكرة النصر على الآخرين. فنصر القوى الغاشمة على الشعوب المسالمة والأقل قوة، هو قهر وليس نصراً، وإبادة وليست استعادة حق أو سواه.

• جاء في الرواية عن شخصية الضابط البريطاني القاتل السفاح، أنه كتب شعراً رقيقاً، فكيف جمع المتناقضين في شخصية واحدة؟

في داخل كل إنسان جانب هش، وأنا تخيلت أن هذا الديكتاتور - الذي يبدو قاسياً وقوياً وصلباً - يظهر في بعض الأحيان هشا وشفافا، كلما اختلى بنفسه، لكني لم أفكر -حتى في التخيل-كيف سيبدو هذا الضابط وهو يقرأ قصائده التي يكتبها علنا.

ربما يكون هذا المشهد رواية أخرى.

* كاتب وصحفي فلسطيني مقيم في الأردن.

د. عارف بن مفضي المسعر:

- من يستسهلون وضع حرف الدال أمام أسمائهم يسلكون طريقاً خاطئاً بحصولهم على الشهادة دون جهد، وأشيد بموقف وزارتي التربية والتعليم والتعليم العالي في التمييز بين الحاصلين على شهادة الدكتوراه.



- تميُّز التعليم في هذا العصر بالوسائل التكنولوجية الحديثة، والطموح القوي الواسع أمامنا، محاولة لمجاراة الشعوب المتقدمة علمياً، لا يختلف عليه اثنان.
- أفضل أن يكون القبول في الجامعات وفق معدلات الثانوية العامة، لأنها تقوم على أرضية أوسع، ولا تخضع للصدف.

■ حاوره: محمود عبد الله الرمحي*

مع ابن من أبناء منطقة الجوف الزاهرة.. ومع رمز من رموزها التعليمية والتربوية.. مع من شق طريقه بالجد والمثابرة والعمل الدؤوب.. مع من جمع بين العلم والحكمة والفضيلة.. ديدنه العمل، وهاجسه البناء. حصل على بكالوريوس في الآداب – قسم اللغة العربية من جامعة الرياض عام ١٣٩٠/٨٩هـ، وعلى الماجستير في اللغة العربية وآدابها من جامعة عين شمس بالقاهرة عام ١٩٨٠م، وعلى الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها من جامعة عين شمس بالقاهرة عام ١٩٨٤م.

عمل مديرا عاما لمنطقة الجوف التعليمية خلال الفترة من ١٣٩٣هـ إلى ١٤١٧هـ، ثم أمينا عاما لمجلس منطقة الجوف حتى إحالته على التقاعد في ١٤٢٢/٧/١هـ، حيث تفرغ لأعماله الخاصة ولدار معارف العصر للنشر التي أسسها عام ١٤٢٢هـ، ويعمل مديرا لها..


د. عارف المسعر في إحدى مناسبات المنطقة

ومن إسهاماته الاجتماعية الثقافية الحالية:

١- أمين عام جمعية البر الخيرية بالجوف.

٢- نائب رئيس اللجنة العليا للموقوفين بمنطقة الجوف.

٥- عضو المجلس الثقافي بدار الجوف للعلوم.

٨- عضو جمعية الناشرين السعوديين.

٩- رئيس لجنة رعاية السجناء بمنطقة الجوف

من مؤلفاته:

١- التوجيه الإسلامي للنشء في فلسفة الغزالي.

٢- المنقول والمعقول في التفسير الكبير لفخر الدين الرازي.

٣- الجوف - سلسلة هذه بلادنا.

٤- الشيخ فيصل المبارك - مدرسة ذات منهج.

وله عدة بحوث مطبوعة منها:

التوجيه التربوي (أهميته، مفهومه، أهدافه)؛ النخلة في حياة أهل الجوف؛ الجوف في ظل العهد السعودي؛ أهل العلم والأدب في منطقة الجوف في عهد الملك عبد العزيز.

ومع د. عارف بن مفضي المسعر كان لنا هذا الحوار..

• بداية.. بم يقدم د. عارف نفسه لقراء الجوبة؟

■ مواطن يهيم في القراءة، يتعامل بأهمية مع الكتاب والمادة المطبوعة، متفاعل مع الأحداث.

• عايشتَ التعليم منذ بداياته.. وقد رأيتَ اختلافاً وتعدداً في الأساليب التربوية والخطط التعليمية.. فهل تحقق منها ما نصبو إليه، أم أنها مجرد تجارب لا ندري إلى أين تصل بأبنائنا الطلاب والطالبات؟

■ نعم عايشت التعليم سنين طويلة من مرحلة معلم ابتدائي - بما كان يسمى معلم الضرورة - وشاركت في مؤتمرات تعليمية فنية وإدارية، والذي استخلصه لنفسي من تلك التجربة الميدانية الطويلة أن قضية التعليم قضية مزمنة، تتجدد مشكلاتها بتجدد الزمن، فهي ليست كالمشاريع المادية التي يصل فيها جهد الإنسان إلى مستوى الكمال أو ما يقرب منه، إذ أنها مشكلة ذات أبعاد وعناصر كثيرة، وكيف لا تكون كذلك وهي تتعلق بالمعرفة الإنسانية وما حبا الله الإنسان به من مكونات عقلية ونفسية، ومؤثرات فاعلة عدة، وتطور للعقل البشري والحاجات البشرية وما أكثرها.

خلاصة القول في هذا أن التعليم مشكلة

مستديمة متجددة بتجدد ظروف العصر والفكر البشري، وهذا لا يعني الدعوة للاستكانة، بل هو دعوة إلى وجوب السعي الحثيث للتغلب على تلك المشاكل ومحاولة إيجاد الحلول لها سعياً لتحقيق الأهداف الوطنية والبشرية القائمة على الوعي بالمستجدات، والموضوعية الموصلة إلى نيل ما يطمح إليه إنسان هذا العصر من حضارة ورفعة وسؤدد.

● **أنت رجل قضى جل عمره في المجال التربوي وما زال متابعا له.. ما الفرق الذي تشعر به بين ماضي التعليم وحاضره المتحكمة به وسائل التكنولوجية التعليمية الحديثة؟**

■ لكل زمن إمكاناته وظروفه، ومن الصعب الحكم في هذا الأمر إلا أن الذي لا يختلف عليه اثنان تميز التعليم في هذا العصر بالوسائل التكنولوجية الحديثة، والطموح القوي الواسع أمامنا، محاولة لمجاراة الشعوب المتقدمة علمياً.

● **جرى قبول الطلاب سابقا في الجامعات السعودية وفق معدلاتهم الحاصلين عليها في شهادة الثانوية العامة .. أما حاليا فهناك ما يسمى «اختبار قدرات» وعليه يتم القبول من عدمه.. ما تفسيرك لهذا الإجراء؟!**

■ ما يتعلق بقبول الطلاب في الجامعات وفق معدلاتهم الحاصلين عليها في شهادة الثانوية العامة أو عن طريق اختبار القدرات، فنحن على صلة بالآراء والمناقشات المتباينة التي تطرقت لهذا الموضوع، أما أنا فأفضل أن يكون القبول وفق معدلات الثانوية العامة، لأنها تقوم على أرضية أوسع، ولا تخضع للصدف.

● **هناك من يقول إن الشبكة العنكبوتية أخذت بطلابنا في مختلف مراحلهم الدراسية نحو أفضل السبل وأسهلها في البحث والتحصيل.. وهناك من يقول إنها عودتهم على الاتكالية وعدم البحث والتمحيص؛ بمعنى آخر.. إلى عدم التعمق في ثقافتهم أخذا بمبدأ (قص والصق) وتطبيق ذلك في معظم بحوثهم.. ما قولك في ذلك؟!**

■ بقدر ما في الشبكة العنكبوتية من أسباب التطور والفوائد الجمة بقدر ما ترتب على الاعتماد عليها من أضرار، وبخاصة ما يتعلق بالدراسات والأبحاث والتحصيل والجدية، فهي لا شك عودت الكثير من الطلبة ومن يسمونه في عداد الباحثين على الاتكالية أخذاً بمبدأ (قص وألصق)، فذلك سائد ومؤسف.

أقول هذا لما أعرفه شخصياً من انتهاج الكثير من الطلبة لهذا الأسلوب الاتكالي، الذي من شأنه أن يقود الطالب إلى السطحية،



د. عارف في إحدى المناسبات التعليمية

والتمثيل، والتحايل على كسب الدرجة دون جهد، بل دون علم حتى بما قدمه من عمل.

- **من الملاحظ هذه الأيام - ومنذ مدة ليست بالوجيزة - قلة رواد الأنشطة والبرامج الثقافية والمكتبات العامة.. في رأيك، ما أسباب هذا العزوف.. وما هي سبل علاجه؟!**

■ ما هو ملاحظ من قلة رواد الأنشطة والبرامج الثقافية والمكتبات العامة يمكن أن يعزى إلى ظروف الحياة المعاصرة، وضعف البناء الفكري لدى الناشئة نظراً لغياب حسن التوجيه والتوعية، ومما لا يخفى أن الظروف الاجتماعية والاقتصادية وحتى السياسية منها ذات أثر بالغ في هذا الأمر.

- **هناك من يحصل على شهادة البكالوريوس أو الماجستير وربما الدكتوراه عن طريق المراسلة.. وفي هذا تقول إحدى الكاتبات السعوديات في كتاب صدر لها ، إن تلك الجامعات بتبنيها لذلك إنما عمدت إلى أسلوب الالتفاف باختيار موضوعات واهية لا تخدم الباحث نفسه ولا حتى بلده، بل اعتبرتها - على حد قولها - تذكرة مرور لوضع حرف الدال أمام اسم حاملها.. ما قولك في ذلك؟!**

■ أنا أقدر للكاتبة وجاهة رأيها في هذا الموضوع، ثم إنني شخصياً من أول من يعيب على أهل الشهادات من هذا النوع أن يكون الحصول على الشهادة تذكرة مرور لوضع حرف الدال أمام اسم حاملها. فالحاصلون على المؤهلات العالية من هذا النوع، وذلك الأسلوب، إنما يسلكون طريقاً خاطئاً، يحرمون به أنفسهم من لذة الحصول على المعلومة بكد الذهن، وإجهاد العقل، وهي لذة لا يدركها إلا من عاشها وعايشها، ثم إن ذلك غش على المستوى الوظيفي الذي يصعدون إليه دونما علم أو جهد.

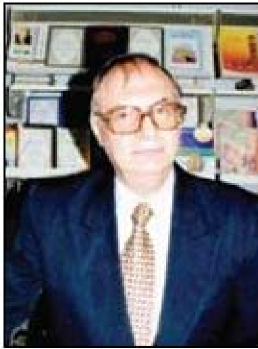
ولا يفوتني هنا أن أشيد بموقف وزارتي التعليم العالي و التربية والتعليم في المملكة العربية السعودية، حيث تنبهتا إلى خطورة هذا الأمر، فكان منهما السعي لتعميم الأمور والتمييز بين المؤهلات التي حصل عليها أصحابها في دور البحث العلمي بالعمل الهادف الجاد، وبين ذلك النوع من شهادات: (الدال).

- **وأخيرا..ماذا يقول الدكتور عارف بن مفضي المسعر عن الجوبة الثقافية؟**

■ الجوبة الثقافية أمل تحقق، وقد كان صعب المنال بالنسبة لنا في منطقة الجوف، حيث انتظرنا طويلاً هذا الإصدار ، وبهذه المناسبة، لي وجهة نظر.. فلا شك في أن إدارة الجوبة مجتهدة على الأخذ بأسباب تطويرها، ومن هذا المنطلق فإني ألحظ أنه يغلب عليها الطابع القصصي والشعري والنقدي، وهذا ليس كل ما يهم القارئ. إن القارئ يريد التنقل في روضة تتعدد فيها أنواع النباتات والزهور، وإن انصرف عن قراءة موضوع ما.. فلا بد أن يجد موضوعاً آخر يشده إليه، وهذا – في نظري- ما لم يتوافر في الجوبة التي غلب عليها بقصد أو دون قصد الطابع الحداثي، وهذا ليس كل ما يريده القراء.

تمارين وبروفات الكاتب السوري وليد إخلاصي

■ عمران عزالدين أحمد *



ضربت أرقاماً قياسية تلك المقالات التي كتبت على اعتبار الصحافة مقبرة للمبدع. وكذلك فعلت الدراسات التي تحدثت عن ضعف التجربة بين جنس أدبي وآخر؛ كأن يكتب أحد الكُتّاب في جنسي القصة والرواية في الآن ذاته، فتوسم قصصه بالفرادة والفراهة، فيما تنعت رواياته بالتخبط والضعف والعكس صحيح. بل ثمة كُتبٌ أفرد كُتّابها فصولاً مطولة فيها تذهب للقول بضياع الأديب وتشتته، عندما يكتب في مختلف الفنون والأجناس الأدبية!

قد تكون كلّ تلك الآراء السابقة صحيحة؛ لكن ثمة كُتّاب كتبوا في مختلف الأجناس الأدبية، وما زلنا حتى اليوم نستشهد بهم وبأدبهم، كما أنّه ثمة أسماء لامعة في المشهد الأدبي المعاصر تكتب وفق ذاك النهج، وتسير بكلّ ثبات على الدرب دون تلكؤ أو تباطؤ.

السؤال هو

هل يضعف الأديبَ انشغاله على أكثر من جنس أدبي واحد؟!

لن أجيب على هذا السؤال، وسأترك أمر الإجابة عليه للنقاد والباحثين والدارسين.

استوقفتني طويلاً جملة بذاتها للأديب السوري الكبير «وليد إخلاصي» يردّدها دوماً في حواراته، هذه الجملة غالباً ما تكون رداً على سؤال حول تقييمه لمجمل كتاباته في الفنون والأجناس الأدبية كافة، التي كتبها وخاض غمارها، منذ البدايات وحتى اللحظة الراهنة؟

وهو دائماً ما يردّ على محاوريه بأنّ ما كتبه حتى اليوم من أعمال أدبية، ما هي إلا

تمارين أو بروفات لعمل أدبـي قـادم لـم تتضح معالمه وشائر ولادته، أيّ العمل المأمول كتابته له حتى الآن.

لـو تأملنا قليلاً في مـفـردات هـذا الـردّ المقتضب -الذي بالتأكيد يعني الكثير- ثمّ تفحصنا فيه بالبحث والتقيب والتفكر، ستكتشف ما ينطوي عليه من تواضع جمّ، يخفي بين ثناياه الكثير الكثير من خصلة الإخـلاص للمسئولية الملقاة على عاتق الأديب وهو يجترح فعل الكتابة.



بورتريه لوليد إخلاصي - مجلة فنون - دمشق

بتفكيك بسيط للرد ذاك، يتبين لنا الآتي:

وليد إخلاصي كتب بتميز نادر عبر نحو من نصف قرن في مختلف الفنون والأجناس الأدبية، «القصة، والمسرح، والرواية، والدراسة، والمقال».

كاتب تجريبي بامتياز وشاهد حيّ على ما مرّ به الأدب من منعطفات ومراحل تاريخية مهمة، وما طرأ عليه بعد ذلك من انتقالات نوعية في صميم المضمون والشكل الفني لمختلف الأجناس الأدبية.

رائد من رواد المسرح التجريبي لكنه غير راض عما قدّمه للأدب والقراء من كتابات، لا بل ويطمح إلى كتابة عمل أدبي يفوق - في اعتقاده - كلّ ما كتبه حتى اليوم. علماً أنه حاز جائزة اتحاد الكُتّاب العرب التقديرية، وجائزة سلطان بن علي العويس الثقافية والروائية والمسرحية، ووسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة. أسهم في تأسيس مسرح الشعب والمسرح القومي، والنادي السينمائي بحلب؛ كما قدّم الكثير من مسرحياته على خشبة المسرح السوري والعربي، وتمّت ترجمة أدبه إلى لغات عدة، منها: الانجليزية والفرنسية والألمانية والهولندية والأرمينية والروسية واليوغسلافية والبولونية. وله أكثر من خمسين كتاباً موزعاً بين الرواية والمسرح والقصة والدراسة، ومنها:

أحضان السيدة الجميلة: رواية؛ زمن الهجرات القصيرة: قصص؛ مقام إبراهيم وصفية: مسرحية؛ الدهشة في العيون القاسية: قصص؛ التقرير: قصص؛ أحزان الرماد: رواية؛ سبعة أصوات خشنة: مسرحيات؛ سهرة ديمقراطية على الخشبة: مسرحيتان؛ أوديب: مسرحية؛ المتعة الأخيرة: دراسة؛ ملحمة القتل الصغرى: رواية».

وما لا شكّ فيه أنّ الكتابة للمسرح عمل أدبي نخبوي، وعملية معقدة جداً، إذ إنها تستلزم غير تلك الشروط المتعارف عليها مثل «اقتناص الفكرة، والموضوع، والمعالجة الدرامية، وبما تستلزم هذه الأخيرة من شروط مهمة مثل: البناء الدرامي، رسم الشخصيات، والحوار». تستلزم أيضاً مواصفات خاصة جداً في الكاتب، بدءاً بالخيال والموهبة، ومروراً بالتذوق الفني والجمالي، وانتهاء بكاتب عارف وقارئ نهم لكلّ الأجناس الأدبية من الرواية والقصة والشعر ودراسات أدبية وفنية وسياسية واجتماعية واقتصادية وغيرها من القراءات الأخرى.

أليس المسرح أبا الفنون، أو هو عدة فنون مجتمعة في فن واحد؟

عندما أعدتُ مؤخراً قراءة كتابه المهم «من يقتل الأرملة» والذي ضمّ بين دفتيه إضافة إلى المسرحية عنوان الكتاب مسرحيات أخرى: «الثعبان الصياد والفريسة القرد والقراد»، تأكد لي أنّ ما يكتبه إخلاصي متجدّد دوماً وصالح للقراءة في جميع المراحل والأزمان.

ففي مسرحية «القرد والقراد» التي تنتمي إلى المسرح العبثي، كتبها سنة ١٩٨٣حوار بين القرد والقراد يمتدّ في نحو ٢٢ صفحة، فيه من الحكمة الممزوجة بالسخرية المرة ما يستدعي التأمل والتفكر طويلاً، إذ إنّ جملة بذاتها تتردّد على لسان القراد يتوجه فيها للجمهور المستكين، آمراً القرد، قائلاً له:

«تكلم وارقص لهم، سلّ الناس، أرهم مؤخرتك الحمراء أيها القرد المطيع!».

يدور القرد المربوط بسلسلة في يد القراد بشكل دائري حوله، فيمجده ويمدحه قائلاً:

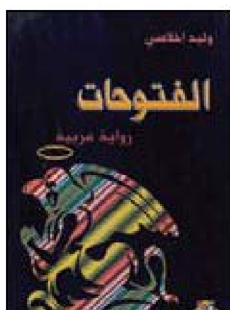
«فأنتَ أنتَ ولا أحد إلا أنتَ. منكَ أتيتَ أنت وإليكَ تعود أنتَ».

يطرب القراد للمدح، فيطلب منه المزيد، يواصل القرد دورانه مردّداً جملته تلك، فيما القراد منتشٍ لا يشعر بالسلسلة تلتف حوله إلى أنْ تلامس رقبته، عندها ينقضّ القرد على القراد، فيشد السلسلة ويخنقه.

يفرح القرد بتحرّره من التبعية، ويهتف بشراسة:

لتسقط الطاعة، لن أسمع بعد الآن لأحد بأن يأمرني بفعل شيء، ولن يضربني أحد.





في تلك اللحظات، يظهر شرطي، يحادث رجلاً، لا يختلف الأخير في شيء عن القراد، يلقيان القبض على القرد، يستنتج القارئ بعد ذلك أنّ ما دار من حوار بين القرد والقراد منذ بداية المسرحية وحتى الصفحات الأخيرة حتى لحظة خنق القرد للقراد كان مجرد أمنية أو حلم أو وهم صوّره له هربه أيّ القرد من عند سيده القراد. القراد ذاته الذي يستمر في تقديم القرد إلى الناس!

ففي هذه المسرحية تظهر تجريبية الأديب وليد إخلاصي، فمسرحياته القصيرة ليست أكثر من حكايات سردية، فكأنه يكتب قصة قصيرة ولكن بالحوار بدلاً من الطابع السردي، والذي يلجأ إليه أيضاً عندما تقتضي الضرورة الفنية ذلك. وتظهر قدرته على التحكم بالحوار من أهم أركان الكتابة المسرحية، إلى الدرجة التي تجعل من قارئه أن يصمت ويتلقف حواراته ويعيد قراءتها كثيراً، لما تحفل به من أسلوب واضح مدهش وجملة مكثفة مشبعة بالدلالات وما تنطوي عليه من فائدة ومتعة حقيقيتين.

ويلاحظ أيضاً في كتابته لأعماله المسرحية تتابع مدهش بين عنصري الحوار والسرد بلغة وليد إخلاصي الرفيعة والموحية والعذبة، وقدرته على تصوير البيئة والنفوس والمواقف، فيسرد وقتما يريد، ويكمل حواراً وقتما يشاء وهكذا، والأمر ذاته ينسحب على بعض من مسرحياته القصيرة قليلة الصفحات، مثل: الثرثرة، ومن يسمع الصمت، وطفولة، وجثة الثعبان والصياد والفريسة.

سأتوقف في رواية «الحروف التائهة» التي

قرأتها منذ مدة قصيرة أيضاً، وكنت قد قرأتُ هذه الرواية منذ صدورها، عند شخصيتين محوريتين وهما «حامد، وتركي»، أولاهما إخلاصي أهمية فاقت في اعتقادي الأهمية التي خصَّ بها أبطاله الآخرين، إذ إنَّ هاتين الشخصيتين كانتا الدافع الأكبر لكتابة هذه الرواية كما أرى، فالكاتب المدرك لبواطن الأمور يقحم شخصيات ثانوية في عمله كي يعرج على ما سيتناوله من أحداث وما سينقله من أفكار ليكتب عن مراحل ومنعطفات تاريخية حاسمة، يعي هذه النقطة تماماً، نتلمس براعة الكاتب في رسم رؤاه المستقبلية حول الحياة والوجود عبر لغة جمالية متوهجة، الرواية هذه كتبت في مرحلة مهمة جداً، كان لآثارها سواء السلبية أو الايجابية منها التأثير الأكبر في رسم معالم الخريطة الاجتماعية والسياسية حتى اليوم، وهو ما تنبأ به الكاتب وهو يسرد مصائر أبطال روايته السبعة، الذين جمعتهم المحبة ومقاعد الدراسة الثانوية في حي الجميلية بحلب، وحبهم المراهقي لـ «فضيلة» الساحرة الجَمال.

بعد تخرج الأصدقاء من الثانوية، تتفرق بهم السبل، فمنهم من سافر خارج البلد، ومنهم من تطوع في الجيش، ومنهم من انتسب إلى تنظيمات وجمعيات، ومنهم من التزم الحياد، إلا أنَّ افتتانهم وهوسهم بحب «فضيلة» لازمهم حتى مراحل متقدمة من عمرهم على الرغم من مراكزهم المرموقة. فضيلة تلك التي تزوجت بدورها من رجل سوري ثري جداً يعمل في السعودية ويصطحبها معه إلى هناك، ثمَّ طلقت منه، ليستقر بها المقام في حلب، وليشتدَّ التنافس بعد ذلك بينهم في الظفر بها، حتى تؤول الأمور بضابط في الجيش وهو «تركي» كي يتزوجها، لتطلق منه بعد ذلك، ولتصرِّح «فضيلة» لـ «حامد» الذي ورث المشيخة عن أبيه بحبها، وبأنها لم تكن تحب «تركي»، وإنما خوفها من نفوذه وسلطته هو ما أجبرها على الزواج منه، في إشارة مهمة وواعية وخفية إلى القطبين المتصارعين اللذين كانا يملكان زمام الأمور والنفوذ والسلطان وقتئذ.

رواية الحروف التائهة كانت عاصفة بأحداث مثيرة وصاخبة، وكانت شاهدة على صداقة بين سبعة زملاء جمعتهم في بداياتهم مظاهرة واحدة، حيث تمَّ القبض عليهم، نجا منها «حامد» الذي توسط لهم عند أبيه، كانت للأخير علاقات قوية في البلد مع شخصيات مهمة وعلى أعلى المستويات، حيث تمَّ الإفراج عنهم آنئذ، لكن فرّقتهم بعد ذلك الأنا والأهواء والمحسوبيات.

وليد إخلاصي الذي قال ذات حوار:

«هناك شيء يخيفني جداً وهو الخشية من أنَّ الكتابة أصبح لها مردود مادي، وبالتالي أخشى أنَّ المردود المادي يشجعني على الوقوع في فخ الكتابة الإنشائية والجمل المرصوفة».

هو ذاته الذي طالب أيضاً الحكومات العربية بالتنقيب عن المبدعين كما يتم التنقيب عن البترول، كان يؤسس بذلك لمشروع كوني بحد ذاته، أثار وما زال من الأسئلة المستفزة والمقلقة والإشكالية برؤيته المعقلنة والواعية والمتبصرة أكثر مما تصدى لأجوبة على أسئلة متخشبة، لأنه باختصار من أبرز رواد الحداثة الفكرية والأدبية في مختلف الفنون والأجناس الأدبية التي كتبها، قصة ورواية ومسرحاً.

بعد هذا المشوار الأدبي الحافل بنتاجات أدبية أهّلته لأن يكون قدوة ومنبراً وعَلماً، ما يزال وليد إخلاصي يصر بأنَّ كلَّ الأعمال التي أنتجها عبارة عن بروفات وتمارين لعمل مستقبلي.

---

* كاتب من سوريا.

عندما يتحول الكتاب
إلى ثروة حقيقية للمجتمعات

■ عبد الباقي يوسف*

مقدمة

يحتفل العالم ويحتفي كل سنة بيوم الكتاب، . في هذا اليوم يتذكر الناس أفضال الكتاب عليهم، وهي مناسبة أن يكون الكتاب حديث الساعة يوم ٢٣ إبريل.

في مختار الصحاح:» كَتَبَ من باب نصر

و(كِتَاباً) أيضاً و(كتابة) و(الكتاب) أيضاً الفَرْض والحُكْم والقدر. و(الكاتب) عند العرب العَالِمُ ومنه قوله تعالى: «أم عندهم الغيب فهم يكتبون». و(الكُتَّاب) بالضم والتشديد (الكتبة). و(الكُتَّاب) أيضاً و(المكتب). و(اكْتَتَب) أي كَتَبَ ومنه قوله تعالى: «اكْتَتَبَها» واكْتَتَب أيضاً كتب نفسه في ديوان السلطان. و(المُكْتِب) بوزن المخرج الذي يُعَلِّم الكتابة، و(اسْتَكْتَبَه) الشيء سأله أن يكتبه له. و(المُكاتَبَة) و(التَّكاتب) بمعنى. و(المُكاتَبُ) العبد يُكَاتب على نفسه بثمنه فإذا سعى وإداه عَتَقَ».

الإنسان وميزة القراءة

يتميز الإنسان عن سائر مخلوقات الأرض بأنه كائن يتكلم، وهذا يعني أنه يفكر، أنه يقرأ. هذا يعني في نهاية الأمر أنه كائن عاقل ومتعقل.

إذاً، اللغة هي سمة خاصة بالإنسان وهي التي تحدّد مساره وتُلزمه بالأنظمة والقوانين، وهو بالتالي- بعد تمكنه من الاستماع والإسماع - يكون مسئولاً عن هذه اللغة. أما الذي لا تصله الرسالة فلا يكون مُلزماً بتنفيذها، ومن ثم فكل قوانين الأرض انبنت على الكلمة.

واللغة ذاتها تُستخدم كعلاج للأمراض النفسية والعصبية، ففرويد اعتمد بشكل رئيسي على علاج مرضاه عن طريق الجلسات واستخدام اللغة، أي أنه كان يعالج مرضاه باللغة. ولذلك أطلق جان

بول سارتر مقولته:» مسألة اللسان توازي مسألة الأجسام تماماً«. ولكن لا بد من القول بأن اللسان هو على جميع المستويات يمثل موقف الفكر. اللسان مرتبط بالفكر، والفكر هو الذي يحرّكه ويُجري عليه الكلمات، كما يفرض عليه الصنمية والصمت السفلي في مواجهة الفوضى الكلامية العارمة. وها هنا يتم التقسيم على نحو أوضح إلى ثلاثة أركان: الركن الأول والمصدر الأول هو «الفكر»، ثم الركن الثاني هو « اللسان « الذي يستجيب لنداء الفكر بالتحريك، ثم الركن الثالث المنطلق إلى الآخر وهو «اللغة» التي تتشكل بواسطة اللسان، لأن إنسان بلا لسان لا يجيد الكلام، ومن هذه النقاط تولد الفونولوجيا على قاعدة الكوجيتو الديكارتي: أنا أفكر إذاً أنا موجود. ويمكن قلب النظرية إلى: أنا أقرأ إذاً أنا موجود.

كنز القراءة

إن كل كنوز العالم تعجز أن تهبك سنة واحدة، ولكن ثمة كتب تقرأها تهبك خمسين سنة من الحياة في خمس ساعات قراءة.

دوما أعجز لإيجاد الكلمة المضبوطة التي تتحمل المسئولية الكبرى في تقديم الكلمة، وحتى في الدين كان وصف الكلمة يزيدها جمالا وقيمة ومعنى: (إليه يصعد الكلم الطيب) سورة فاطر، الآية (١٠)، (ألم ترَ كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها) سورة إبراهيم، الآيتان (٢٤-٢٥).

القراءة هي ذاكرة الإنسان، والإنسان هو ذاكرة القراءة، ولذلك فإن هذا الإنسان لم يجد طريقا إلى كماله إلاّ بعد أن تعلّم كيف يقرأ. فإنسان لا يقرأ، هو إنسان به نقص مهما كان موقعه الاجتماعي.

القراءة هي إحدى أهم مصادر المعرفة، ومهما بلغ الإنسان من تطور وتقنية لتلقي المعرفة، فإنه لا يستغني عن القراءة، فثمة معرفة لا تتحقق إلاّ عبر الكلمة مهما تقدّم الزمن.

يمكننا أن نتساءل عن أهمية القراءة، الإنسان الذي يقرأ كثيرا تراه غنيا في حديثه، ومهما طال به الحديث لايضجره السامع، بيد أن الذي لا يقرأ ليس لديه شيء يقوله، إن حديثه مهما كان جادا لا يكون إلا كلمات مباشرة يلقيها على السامع، ويبقى يكررها أينما حل.

أعرف رجلا سمعت منه بعض الوقائع التي وقعت معه مئة مرة، لأن ليس لديه شيء آخر يضيفه. الذي لا يقرأ يكون من العسير عليه أن يكتشف شيئا جديدا، وحتى لو اكتشف فإنه لا يكون مدركا بأبعاد هذا الاكتشاف الجديد، وبقيمته المعرفية، إنه فقير بكل أشكال الفقر، إضافة إلى أنه يمكن أن يجرح الآخرين بألفاظه الحادة والمباشرة ببساطة شديدة، بينما حديث شخص مواظب على ألوان القراءة، يقدم لك المعلومة، ويقدم لك حلاوة وعذوبة اللغة، يقدم لك إشراقة البسمة التي تحمل الكلام إلى سمعك، ويفوح برقة الإنسان وهو يحدّث إنسانا، القراءة هي الغنى التي لا غنى عنه.

كان عرب ما قبل الجاهلية يقولون « إن الأدب كاد أن يكون ثلثي الدين «

يبني الإنسان ذاته عن طريق القراءة؛ فالقراءة تقدم إليه الكثير ولكن عليها أن تكون قراءة منتقاة.

ماذا تقرأ؟

عندما أقابل شخصا عزيزا، فإن أول ما

أسأله: ماذا تقرأ هذه الأيام؟

وعندما يتحدث عن كتاب جديد، أو حتى إعادة قراءة كتاب - كمثلِ تلك الكتب التي قرأناها في فترات سابقة، وتحتاج إلى إعادة قراءة بكثير من التركيز، حتى تكون متساوية مع المرحلة العمرية التي ندخلها - فأشعر بأن هذا الإنسان بخير، مهما كانت ظروفه الأخرى متواضعة.

أما عندما يقول بأن أحواله كلها جيدة، ولكنه منقطع عن القراءة، فأشعر أنه ليس بخير، وهو بكل المواصفات كائن ليس سعيدا قدر ذاك المتواضع الذي يقرأ كل يوم، ولا أتردد أن أقول له إن كنوز العالم كلها لا تساوي أن تضيّع علينا يوما لا نقرأ فيه ولو صفحتين قبل النوم بنصف ساعة في أسوأ الأحوال.

إنني واثق أن الأثرياء الذين تحيلهم ثرواتهم إلى نجوم في العالم، لو علموا منافع ومتاع القراءة، لتركوا كل شيء من أجل أن يجلسوا على ضفة نهر، أو حتى في خيمة في صحراء، ليقطفوا عناقيد الحكمة والمعرفة من جوف الكتب التي تحقق للروح ما تعجز كنوز العالم عن تحقيقه. إن كنوز العالم كلها تعجز أن تهب سنة واحدة، ولكنني واثق بأن ثمة كتبٍ قرأتها قدمت لي خمسين سنة من الحياة في خمسة أيام قراءة. لا أذكر أنه فاتني يوم لم أقرأ فيه شيئا جديدا، وحتى لو كنت في الطرقات، فإن رغبة القراءة الجامحة ما تلبث أن تطاردني فأقرأ الإعلانات، أو أي شيء تقع عليه عيناي . وأتقدم لأقرب مكتبة لأقرأ عناوين المجلات، ثم أبتاع شيئا بحسب ما في جيبي، حتى لو كانت جريدة يومية فقط، فالمهم أن أشتري شيئا جديدا يمكن قراءته، لأن مشاهدة الإنترنت وقراءة عشرات الصفحات التي تكون بشكل يومي منه لا تروي ظمئي للقراءة المباشرة من الورق الذي أمسكه بيدي، واستمتع بتقليب صفحاته.

ذات مرة عندما قيل للرئيس الفرنسي الراحل فرانسوا ميتران عن قراءاته الجديدة، أجاب بأنه قرأ ثلاثية نجيب محفوظ، ثم صار يتحدث كيف أن النقاد يعتبرونها رواية تاريخية، وهو قد استمتع بعمل أدبي وفني ممتع. كان ميتران يعتبر آنذاك أن القراءة هي من الأولويات اليومية التي لا ينتهي اليوم من دونها، وكنت أقرأ منذ حين أن ابنة بيل كلينتون ليست معجبة بأحد غير غابرييل غارسيا ماركيز. ولعلي أذكر ذات مرة أن الأميرة ديانا قالت أن الأمير تشارلز في شهر عسل زواجهما حمل معه في الحقيبة من ضمن ما حمل ستة كتب.

كلمة الختام

بحكم المتابعة الدؤوبة تتحول شريحة هائلة من الناس للنظر إلى الكتاب كطريقة فعلية نحو الحياة، وانطلاقة جديدة إلى حياة أكثر توازنا، فهذه الشريحة تستغني عن علاجات روحية، وكذلك عضوية عديدة مكتفية بالذهاب إلى ضفاف الكتاب، فهناك فسح العوم، وهناك أفق التأمل، وهناك راحة الروح الفعلية.

إن الكتاب هنا يتحول إلى دائرة معارف، ودائرة علاجات، ودائرة شورى.

تبقى البيوت عامرة بالكتب، لأنها تحمل الزاد الأبقى للأجيال، والبيوت الحافلة بالكتب هي البيوت التي تقدم للمجتمع جيلا منفتحا يمكن أن تنعقد عليه آمال مستقبل كامل.

---

* كاتب من سوريا.

أزمة معلم القرن الحادي والعشرين

■ د. جميل بن موسى الحميد *



صراع علمي محموم يعيشه عالمنا المعاصر، بعد أن أيقن أن لا سبيل لغاية إلا به، وبعد أن ثبت- بما لا يدع مجالاً للشك - أن القوة الكامنة في الثروات الطبيعية لا محال إلى زوال، وأن الثروة الحقيقية تكمن في عقول البشر. ولم يعد المعلم حجر الزاوية في العملية التعليمية - كما وُصِف بذلك سابقاً - بل هو قائد المسيرة وصمام الأمان فيها. وهذا هو دور المعلم الحقيقي كما ينبغي له أن يكون، لكن واقعه يحكي خلاف ذلك؛ فدوره سجال بين غائب ومُغيَّب. أما ضحاياه - الدارسون - فهم مستسلمون أو تائهون، باستثناء حفنة قليلة منهم، ليبقى الخير في هذه الأمة إلى قيام الساعة، كما أخبرنا بذلك الحبيب المصطفى عليه الصلاة والسلام: (الخير فيَّ وفي أمتي إلى أن تقوم الساعة).

وقد تتراءى للقارىء النزعة التشاؤمية التي احتوتها هذه الأسطر، ولكنها الحقيقة.. فلا سبيل إلى تعديل الواقع الذي نعيشه علمياً، إلا بإصلاح التعليم، وإعداد المعلم وتأهيله بشكل خاص، بما يكفل ويتماشى مع دوره القيادي.

فالعظماء يحتلون مكانة مرموقة في مجتمعاتهم لما يبذلونه من عطاء وتضحية من أجل رفعة أوطانهم وتقدمها، ولم تقتصر قائمة العظماء على الحكام والأدباء المشهورين، بل ضمت فئات عديدة، ومنها «المعلم» الذي كاد أن يبجل في جميع الثقافات.

وهو الذي يلعب دوراً كبيراً في بناء الحضارات كأحد العوامل المؤثرة في العملية التربوية، إذ يتفاعل معه المتعلم

ويكتسب عن طريق هذا التفاعل الخبرات والمعارف والاتجاهات والقيم.

وتبدو المعادلة صعبة جدًا.. إن لم تكن مستحيلة، إذ كيف نطمح إلى التقدم وتلمس أمجاد الماضي؛ وما زال دور المعلم مهمشاً، وأداؤه سطحيا؟! وحتى قبل أن نسأل أنفسنا كيف أعددنا هذا المعلم وأهّلناه لتحمُّلِ المسئولية الجسيمة الملقاة على عاتقه، ترانا نشجب.. ونصول.. ونجول، حتى ضاعت القضية وتاهت معالمها، ولا يعلم بدايتها أو نهايتها إلا الله!

ولقد شغلت قضية إعداد المعلم وتدريبه مساحة كبيرة من الاهتمام من قبل أهل التربية، انطلاقا من دوره المهم والحيوي في تنفيذ السياسات التعليمية في جميع الفلسفات.

إن واقع إعداد المعلم في عالمنا العربي واقع أليم، يفتقر إلى معايير الجودة العالمية، والقيم المنشودة في كل أمة، مع التركيز على الكفاءات المعرفية والمهارية القابلة للتطبيق، والتي تنهض به هو نفسه كإنسان مسئول ومنوط بصناعة العقول، قبل أن ينهض بغيره.

وقد أثبتت التجارب العملية أن فاقد الشيء لا يعطيه، ودليلنا في ذلك أن المعلمين - بعد أن يكلفوا الدولة أموالا طائلة في الإعداد والتأهيل إلى جانب رواتبهم الشهرية - نجد أن غالبيتهم تقوم بتدريس طلابها بالطريقة نفسها التي درست بها. وليس ذلك متعمدا، بل لأن المعلم لم يتلق التعليم الحديث بشكل عملي، فقد أسلم نفسه لحفظ وقراءة المواد التربوية التي لا يهدف من ورائها إلا الحصول على الشهادة الجامعية. ومن ثم فإنه لم يُخْتَبر بالشكل العلمي المناسب الذي يقيس قدراته ومهاراته العملية ؛ فمعظم المعلمين يذهب إلى التربية الميدانية كروتين مكمل للدراسة الروتينية، ثم تأتي المتابعة الروتينية التي هي نتاج أداء تدريسي روتيني يقوم به أساتذة الجامعات. ألا يثير العجب أن نرى أستاذ طرق التدريس يدرس طلابه طرق التدريس بطريقة واحدة، هي المحاضرة التلقينية العقيمة.

ونتساءل: من المسئول عن ذلك؟!

إن المسئولية مشتركة بين كل عناصر المنظومة التعليمية، وتكمن البداية في إعادة النظر في إعداد المعلمين في كليات التربية. ولا يقتصر دور الجامعة - هنا - على التخرج فقط، ، بل لا بد من التعاون المستمر بين وزارة التربية والتعليم وكليات التربية، من حيث متابعة المعلمين أثناء الخدمة، و إعداد الدورات التدريبية المتتالية لهم، من أجل تنشيط البنى المعرفية لديهم، وإطلاعهم على كل ما هو جديد في مجال عملهم.

إن اختيار المعلم يضع الأساس لإعداده لممارسة مهنته، فإن اختير على الوجه الحسن وروعي متطلبات مهنته في هذا الاختيار، أدى ذلك إلى إيجاد المعلم القوي المفكر الناقد، ولكن ما نراه من عدم إقبال الطلاب المتفوقين على دخول كليات التربية (مهنة التعليم) إنما يرجع إلى أسباب، منها على سبيل المثال لا الحصر:

١. احتقار المجتمع لمهنة التعليم وعدم تقديرها

لها.

٢. كثرة الأعباء الملقاة على عاتق المعلم.. وغيرها.

ولهذا عزف الطلاب المتفوقون عن دخول كليات إعداد المعلمين، ما أدى إلى تدني مستويات القبول في تلك الكليات ونتج عن ذلك ضعف الطلاب الذين هم معلمو المستقبل.

كما أن الكفاءات العلمية لها دورها في إعداد المعلم الجيد ويقصد بها إلمام المعلم بتخصصه العلمي ومادته التدريسية، وليس مدعيا لذلك كله، فإذا ما تم له الإلمام بمادته من حيث محتواها، مستوعبا لها متفهما لأمورها، مكنه ذلك من ممارسة مهنة التعليم.

ويشير ابن جماعة إلى ضرورة تنمية الكفاءة العلمية أثناء الخدمة، فينصح المعلم «بدوام الحرص على الازدياد بملازمة الجهد والاجتهاد والاشتغال قراءة وإقراء ومطالعة وتعليقا وحفظا وبحثا، ولا يضيع شيئا من أوقات عمره في غير ما هو بصدده من العلم إلا بقدر الضرورة »[١].

ولم يكتف المفكرون بذلك يل طالبوا المعلم أن يكون ذا ثقافة واسعة في غير تخصصه أيضا وربما كانت هذه شائعة في العصور الإسلامية الأولى حيث كانت الموسوعية سمة العلماء والمفكرين، فينصح ابن جماعة المعلم بأن يكون مبدعا في فن من الفنون حتى يخرج من عداوة الجهل.

ومن أهم الاتجاهات الحديثة المناسبة لإعداد المعلم تربويا:[٢].

١. الأخذ بمبدأ التعليم مدى الحياة، والنظر إلى تربية المعلم في إطار نظام موحد. لكي يبقى متصلا بعالم التربية والعلم ومطلعا على التجديدات الحديثة.

٢. رفع مستوى برامج تربية المعلم وتكاملها وتنوع خبراتها.

لأن برامج إعداد المعلمين هي الركيزة الأساسية لنواة تكوين المعلم، لذلك من الضروري على الجامعات والجهات المختصة أن تقوم يتعديل خطة إعداد المعلم والاهتمام به في كافة الجوانب، المهنية، والعلمية، والاجتماعية، والأخلاقية.

٣. الأخذ بالتطورات المعاصرة في التقنية التربوية ومحو الأمية التكنولوجية. لأن عصرنا هو عصر التقدم العلمي والتكنولوجي، تطورت معه طرق تدريس المواد، وتقدمت أساليبها لمراعاة تغيرات العصر.

لذلك كان من الضروري تنمية قدرات المعلمين على الأخذ بالتطورات الحاصلة في العالم شريطة ألا يتنافى ذلك مع الشريعة الإسلامية

٤. التأكيد على البحوث وتطبيقاتها الميدانية، لما لها من أهمية في تقدم العلوم والارتقاء بشخصية المعلم.

---

* عميد شؤون المكتبات- جامعة الجوف.

١. ابن جماعة، بدر الدين (١٩٩٤): تذكرة السامع والمتكلم في أدب العالم والمتعلم، رمادي للنشر، الدمام.

٢. أ. إيهاب محمد أبو ورد ورقة بحثية في إعداد المعلم.

جنكيز خان بين الحقيقة والأسطورة

■ د. محمود عبد الحافظ خلف الله*

اسمه الأصلي: تيموجين Timuchin، ومعناه في اللغة التركية القديمة الفولاذ الخالص، أما جنكيز خان فهو لقبه الذي لُقب به عند تنصيبه على قبائل الترك والمغول التي وحّدها تحت إمرته في منغوليا. وجنكيز محرّفة من كلمة تركية قديمة هي تنكيز؛ بمعنى البحر الهائج.

لقد اقترنت سير العظماء والمشاهير على مر العصور بالحقائق الممتزجة بالأساطير، ولم يخلُ التاريخ نفسه من هذه المغالطات التي تنتج عن عدم سيطرة المؤرخ على أهوائه، وانطباعاته الشخصية أثناء تسجيل الحقائق التاريخية، حتى تغدو بعض الحقائق في يوم من الأيام فريًا، ويصبح الزيف حقيقة.

والواقع أن العظماء والمشاهير هم بشر، لهم من المهارات والقدرات، وعليهم أيضًا من السقطات والزلات، ولا سيما إذا نأت طموحاتهم عن المعايير القيمية والأخلاقية التي أرستها نواميس السماء، بيد أنّ البطل لا يكون من فراغ، ولا يصنع لنفسه مجدًا من زيف أو خيال، بصرف النظر عن تقييم هذه الإنجازات والأمجاد، فهي ليست مناط نقاش الآن.

لقد ذكر التاريخ فظائع المغول التي أسمعت آذان الدنيا في حقب تاريخية متتالية، وارتبطت هذه الفظائع باسم جنكيز خان الذي يعد مؤسس الدولة المغولية التترية، التي قوضت ملك الإسماعيليين الحشّاشين في إيران، والدولة الخوارزمية في بلاد ما وراء النهر وخراسان وفارس، ثم داهم العرب وأسقط الخلافة العباسية في بغداد عام ٦٥٦ هجرية، وبعدها اجتاحوا بلاد الشام، ودخلوا دمشق عام ٦٥٨هجرية، إلا أنهم هزموا بقيادة قائدهم «كتبغا» في موقعة «عين جالوت» في فلسطين، على أيدي المماليك المصريين في ذلك الوقت، بقيادة السلطان قطز والظاهر بيبرس، اللذين كانا من أصول قوقازية تركية، حيث حارب المماليك المغول بالطريقة نفسها التي يحارب بها المغول؛ فكان لهم النصر بإذن الله تعالى وتأييده.

وكما ذكرت بعض كتب التاريخ فظائع المغول التتار، وما ارتكبوه في بلاد العالم الإسلامي، والغرب الصليبي، وبلاد روسيا وغيرها ؛ نجد أن هناك بعض الكتابات التي أرّخت للجوانب المضيئة لهذه الإمبراطورية - التي تعد من أكبر الإمبراطوريات عبر تاريخ الإنسانية - التي أسسها وأرسى دعائمها جنكيز خان.

فقد ذكرت الموسوعة البريطانية أن الإمبراطورية المغولية لم تكن إمبراطورية همجية - كما وصفها بعض المؤرخين- وإلا ما دامت تلك الفترة، وحققت هذه الإنجازات، فمن الصعب أن تكون تلك القوة والتأثير الخارجي دون تماسك ونظام داخلي، تحكمه مجموعة من القيم والمبادئ التي يقرونها على الأقل فيما بينهم.

لقد ذكر المؤرخ الألماني «شبولر « أن الانتصارات التي حققها جنكيز خان ليست بقوة جيشه فحسب، ولكن بشخصيته الفذة وحكمته السياسية كمشرّع قانوني، ومنظم للأمة المغولية عن طريق الياسا.

والياسا هي مجموعة من القوانين والتشريعات التي أرساها جنكيز خان ؛ إذ جمعت بين الآداب والأعراف والتقاليد المتوارثة عبر الأجيال المغولية، وطبق جنكيز خان تلك القوانين بكل صرامة. وقد استطاعت - رغم قسوتها - أن تنظم الشعب المغولي وغيره من الشعوب التي خضعت لإمرته تنظيمًا دقيقًا؛ وبقيت تعمل بها تلك الشعوب عدة قرون متتالية وحتى القرن الرابع عشر الميلادي، و قد لجأ بعض الحكام المسلمين من الأيوبيين والمماليك إلى استخدام بعض قوانين الياسا في بعض الأحكام السياسية والعسكرية.

ورغم ما عرف عن جنكيز خان من القسوة والعنف، إلا أنه اتصف بالاتزان الشديد، وبعده عن التهور والاندفاع. وقد أُثر عنه كراهيته للخيانة والغدر؛ فقد أعدم كل من خانوا حكّامهم وقوادهم، رغم ما قدموه له من الولاء والطاعة، كما أنه كان يحترم الأوفياء من أعدائه ويكافئهم أحيانًا؛ فقد امتدح فعل القائد التركي الخوارزمي العظيم جلال الدين - رغم أنه كان من ألد أعدائه - حين قفز بجواده من فوق جبل مرتفع، ليعبر نهر السند، ويلملم شتات جيشه، فقد قال عنه عبارته الشهيرة: «بمثل هذا فليفتخر الآباء».

وقد اشتهر عنه تقديره للمثقفين والعلماء، حيث اتخذ لنفسه مستشارين من الحكماء والناصحين على اختلاف عناصرهم ودياناتهم.

ورغم ما قد يعتري تفسير الأحداث التاريخية من أهواء في الرد أو التأويل، إلا أن الشيء الوحيد الذي لا يستطيع احد المزايدة عليه، هو أنه من المستحيل أن يكتب البقاء لأمة أو إمبراطورية دون أن تأخذ بأسباب القوة التي لا تنأى مبادئها في أي عصر من العصور عن عنصري العلم والإدارة الحكيمة.

فقد ترك جنكيز خان وأحفاده إمبراطورية مترامية الأطراف، امتدت من أوكرانيا إلى كوريا، وأسس أحفاده سلالات ملكية في الصين وبلاد فارس وروسيا، ومن هذه السلالات ملوك حكموا في آسيا الوسطى لقرون عدة.

ورغم ما سببه المغول لكثير من شعوب العالم - ومنها العالم العربي والإسلامي - من معاناة وانتكاسات ظلت تعاني منها الأمم سنوات عديدة، إلا أنه من المؤكد أيضاً أن جنكيز خان وأحفاده لم يكونوا مجرد همج.

---

* جامعة الجوف.

مكة المكرمة
عندما نؤرخ للطهر!

■ د. خالد فهمي*



لا توجد أرض مهما كانت خصائصها المناخية بديعة رائعة، ومهما كانت لمسات الجمال الرباني على سهولها وجبالها خلابة فاتنة، تستهوي القلوب والأفئدة تضارع مكة المكرمة، أو تقترب منها في هذا المجال.

ولعل عجز البيت الشهير الذي سيق مساق الاستفهام وهو يقول في مخاطبة الفؤاد: (فمالك كلما ذكرت تذوب)، لا يصدق على شئ محبوب الذكر مثلما يصدق على أثار ذكر مكة المكرمة في النفوس والقلوب، وما ذلك إلا بعض من أثار دعوة أبى الأنبياء إبراهيم عليه السلام في قوله تعالى: ﴿ربنا إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذى زرع عند بيتك المحرم ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس تهوى إليهم﴾ [سورة إبراهيم ١٤/٣٧]، وهو ما لمسه أهل التفسير عندما قرروا أنه: «لذلك ليس من مؤمن إلا وقلبه معلق بحب الكعبة»، على ما أورد السيوطي في الدر المنثور في التفسير بالمأثور [طبعة هجر، القاهرة ١٤٢٤هـ = ٢٠٠٣م ج ٨/ص ٥٦٠].

وقد كان من أثار هذه الحفاوة الممتدة مع الزمان بمكة المكرمة أن شاع واشتهر أمر العناية بالتأريخ لها، وتفصيل القول

في فضائلها، وما كُرّمت به وشُرّفت، حتى امتد أمر هذه الرعاية لتاريخها وجغرافيتها منذ فترة معروفة في عمر العلم عند المسلمين إلى يوم الناس هذا.

ويقف كتاب أبي الوليد الأزرقي (المتوفى سنة ٢٤٤هـ) أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار، في أعلى قائمة طويلة جدا موصولة إلى اليوم ،اهتمت بأمر هذه البقعة المباركة من أرض الله تعالى.

وفي هذه الأدبيات يختلط تاريخها بتاريخ سكناها وإعمار الملائكة لها، وبناء البيت العتيق على صعيدها الطاهر، ويشتبك تاريخ من حل بها خلال مسيرة التاريخ بطرقها ودروبها والولايات المتعاقبة على الرعاية لحجيج البيت فيها سدانة وعمارة وسقاية.

على أنه من المهم جدا أن نقرر أن أمر العناية بتاريخ هذه الأرض الميمونة وجغرافيتها وعمرانها، وولايات من تولى خدمة البيت العتيق فيها، لم يكن حكرا موقوفا على مؤرخي الإسلام وجغرافييه فحسب، وإنما امتد ليشاركهم في أمر هذه الرعاية لتاريخها كثير جدا من مؤرخي الغرب ومستشرقيه؛ ما يعكس الخطر الذي استشعروه لمكانتها العالمية.

وفي هذا السياق يأتي كتاب (حكام مكة) لجيرالد دوغورى الذي ترجمه محمد شهاب، وراجعه محمد سويد، ونشرته مكتبة مدبولى بالقاهرة ١٤٢٠هـ= ٢٠٠٠م، شاهدا صادقا على ما نقرره من أمر هذا التاريخ الماجد النبيل.

وقد استطاع جيرالد دوغورى أن يصل إلى حقيقة تأثير مكة المكرمة في الطبيعة الخلقية للشعب العربي عبر التاريخ، عندما يقرر في عبارة موجزة موحية في الوقت نفسه قائلا ص ٢٨ :» إن الحرم المقدس يبدو وكأنه يقودهم إلى فضائل في التصرفات».

ويلفت كتاب حكام مكة منذ فصوله الأولى إلى الحفاوة البالغة التي تواترت على أمر إصلاح الكعبة، وترميمها، و تكريمها، و تطييبها، وتطهيرها.

ومن المهم أن نقرر أن العناية بتعيين حاكم على مكة المكرمة كان أمرا يتولاه قائد الدولة الإسلامية، وهو الأمر الذي سار عليه الخلفاء جميعا تأسيا بما كان من رسول الله صلى الله عليه وسلم، الذي كان قد عين عتبة بن أبى العاص واليا عليها، ومتابعة تاريخ مكة المكرمة يعكس الملامح الآتية:

أولا: تقدير حرمة مكة المكرمة، وحرمة البيت العتيق بها، وهو الأمر الذي ظل مرعيا بحكم نصوص ثابتة محكمة من الذكر الحكيم، حيث يقول رب العزة سبحانه ﴿جعل الله الكعبة البيت الحرام قياما للناس﴾[سورة المائدة ٩٧/٥]

ثانياً: تأسيس الأمان.. بحيث نستطيع أن نقرر أنه لم توجد بقعة في العالم كله روعي فيها تحقيق الأمان لمن فيها تضاهى مكة المكرمة، بتأثير من احتضانها للبيت الحرام، وهو ما يتجلى في القسم الإلهي ﴿وهذا البلد الأمين﴾ [سورة التين ٣/٩٥]، وفي غيره من الآيات العوالي التي قررت هذا التأسيس، وأمرت به حيث يقول تعالى: ﴿ومن دخله كان آمنا﴾ [سورة آل عمران

٩٧/٣]، وهـو خبر غرضه الأمـر. وهـو بعض المفهوم من تأمينها وتأمين الطرق المؤدية إليها على ما يظهر من المواقيت المكانية المحيطة بجوانبها جميعا.

ثالثا: متابعة الإعمار.. وهو الأمر الذي نوه به الله تعالى في كتابه فيما سماه بعمارة المسجد، وهو الذي تظهر تجلياته في التوسعات المختلفة المتعاقبة للبيت الحرام، والرعاية المستمرة بعمارته التي طالت كل المناحي الإنشائية والتأثيثية له.

رابعا: صناعة التيسير، وفي هذه السبيل يتجلى تاريخ مكة المكرمة في ما حل بالأرض من تيسير تشريعي/ قانوني خفف من الإصر والأغلال، التي كانت تكبل رقبة الإنسان في ظل قوانين وتشريعات سابقة، فكانت مكة المكرمة منبع النور الذي افتتح صفحة جديدة في كتاب التيسير على الإنسانية.

خامسا: طريق الإعجاز، والمتأمل لوصف مكة المكرمة ولا سيما جغرافياً، يلمح واحدا من أوجه الإعجاز العلمي فيما يتعلق بوسطيتها للعالم، وبوصفها مركز القلب من الكرة الأرضية، ولعله بعض المفهوم من قوله تعالى لتنذر أم القرى ومن حولها [سورة الأنعام ٩٢/٦] وهو بعض المفهوم من إطلاق (أم القرى) علما عليها كذلك، وهي مع ذلك تعطى الدليل بحساب أنها أعظم بقعة -بحسب الإحصاء- تهفو إليها النفوس، و تتطلع إلى الرحيل إليها.

سادسا: وعاء المساواة الإنسانية، إن فحص الصورة الجليلة للتجمع الإنساني متنوع الألوان والأشكال والأعمار والأنواع والأوطان، يعطى الدليل القاطع على إمكان تحقيق المساواة الإنسانية، وعلى إمكان التعايش السلمي الآمن بين البشر جميعا؛ ففى هذه الفترة التى تمتد أشهرا، هى بحساب الأيام تمثل وقتا طويلا من العام، ولا سيما فى ظل التوقيت القديم الذى كان يشغل الوصول إليها وقتا ممتدا - يحيا الحجيج فى أجواء آمنة مفروضة بنص المرجعية العليا الحاكمة للمسلمين، وربما استقر وترسخ فى ممارسات حكام مكة المكرمة خلال تاريخها الطويل من الجاهلية إلى اليوم.

سابعا: تقديم الدليل على خطر الحياة الإنسانية وارتقاء قيمتها، وهو ما يتجلى فى استمرار الاعتراف بالقيمة العالية للحياة الإنسانية عن طريق التذكير المستمر بافتدائه، وإراقة دماء الهدْي رمزا لنجاته وافتدائه الذي هو رمز لاتصال حلقات الإعمار.

فى مكة المكرمة يتحقق للإنسانية ما لا يمكن أن يتحقق لها فى أي بقعة فى أرض الله الشاسعة من أمن وأمان ورضا وملائكية، وفي مكة المكرمة يسكن الطهر المصفى على امتداد التاريخ، فمن ذا يؤرخ للطهر؟!

* كلية الآداب/ جامعة المنوفية/ مصر.

شخصية مشرقة..
نماذج من الأدب الروسي الساخر

■ هيا صالح*



حظيت الكتابات الساخرة، وما تزال، باهتمام القراء والدارسين على حدّ سواء، لما تملكه من قدرة على تعرية الواقع، وصولاً إلى فهمه وإدراك حقيقته عن طريق الإضحاك. كما يمكن لهذه الكتابات القيام بدور التطهير النفسي من خلال تسليطها الضوء على عيوب الذات والسخرية منها، أو بدور التنفيس بإبرازها عيوب الآخر وتوجيه نقد لاذع لها، مبطن بالسخرية التي تحرض غالباً على الرفض. وهو ما يذكرنا بالمثل المأثور «شر البلية ما يضحك».

ويجيء كتاب «شخصية مشرقة» الذي ترجمه د. باسم الزعبي (دار ورد للنشر والتوزيع، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٦م) في هذا السياق، إذ يتضمن نماذج قصصية منتقاة من الأدب الروسي الساخر، الذي ازدهر في روسيا منذ منتصف القرن التاسع عشر، وكان السبب وراء هذا الازدهار - كما يوضح الزعبي في مقدمة الكتاب- نظام الحكم القيصري المستبد، والرقابة المشددة على المطبوعات، ومحاربة حرية الفكر والتعبير، فقد لجأ الكتّاب على إثر ذلك إلى اتباع أسلوب الكتابة الساخرة، التي تقوم على التورية، من جهة، وتُلاقي القبول من فئات القرّاء المختلفة، من جهة أخرى.

ويعدّ غوغول - كما يؤكد الزعبي - مؤسس الأدب الساخر في روسيا، فهو صاحب أشهر رواية في هذا المجال «الأرواح الميتة»، التي تصور شخصيات إقطاعية تتميز بالبخل والجشع. وله أيضاً مسرحية «المفتش العام» التي نالت شهرة عالمية، ومن قصصه الساخرة «المعطف والأنف».

يشتمل «شخصية مشرقة» على نماذج قصصية لخمسة كتّاب هم: أنطون

تشيخوف، تيفي، ساتيكوف – شيدرين، ألكسندر كوبرين، وأركادي أفيرتشينكو. وقد مهَّدَ المترجمُ لكل مجموعة من القصص بتعريف بكاتبها، وأهمّ إصداراته، وأبرز السمات الفنية والموضوعية في تجربته.



ونظراً لتفرد سمات كل تجربة من هذه التجارب، لا بد من التوقف عند كل واحدة منها، بغية تقديم تصور واضح عن التجارب القصصية الروسية في مجال الأدب الساخر، على المستويين الفني والموضوعي.

وأول هؤلاء الكتاب هو أنطون تشيخوف (١٨٦٠ – ١٩٠٤م) الذي نالت كتاباته الساخرة شهرة عالمية، لتنوع نماذج الشخصيات التي تقدمها، والتركيز على المفارقة الصادمة في المواقف، تلك المفارقة التي تكسر أفق توقعات المتلقي، وتزعزع قناعاته الراسخة، ويركز تشيخوف على العالم الداخلي للإنسان، محللاً أبعاده النفسية بأسلوب سلس وقريب من النفس، كما في قصة «شخصية مشرقة» التي جاء السرد فيها بضمير المتكلم، حيث الرجل/ الراوي الذي يراقب المرأة المقيمة في المنزل المقابل لمنزله من خلال النافذة، يقع في حب الصورة التي رسمها لها، خصوصاً وهي تطالع الجريدة كل صباح بنهم، ما يشير إلى أنها مثقفة.

ركز السرد على مدار القصة على صفات المرأة الخارجية بما يخدم التطور الدرامي للأحداث، ويزيد من حدة السخرية منها: «إنني أحب ذلك الرأس، لا لجماله، فلا شيء جميل في العينين الرماديتين، أو في حبات النمش الكبيرة على الوجه، أو في لفائف الشعر المصنوعة من ورق الجرائد، أحبها لبعض الصفات التي تميز ثقافتها العالية» [ص١٢]. ويتحول إعجاب الراوي بالمرأة إلى حب يتطور تدريجياً؛ حيث يرسل لها بطاقة بريدية، ثم يتجرأ على زيارتها في المنزل، ويكرر زياراته رغم العقاب الذي يلاقيه من زوجها. كما يحاول الكاتب، عن طريق وصف مبتسر للأحداث تكثر فيه الأسطر الفارغة، دفع المتلقي إلى حالة من الترقب والتركيز واللهاث لمعرفة ما سيحدث.

ويقرر الراوي في الحادي عشر من أيلول (يركز الكاتب على ذكر التاريخ بتفصيل، إمعاناً في السخرية)، مباغتة المرأة في بيتها، ومعرفة سبب حزنها وبكائها بعد أن طالعت الجريدة صباح ذلك اليوم، لتأتي المفارقة المفجعة والمضحكة في آن، حيث يفتضح السبب الحقيقي، وراء انكباب المرأة على قراءة الجريدة، ويخيب ظن الجار العاشق: «كيف لا أبكي؟ احكم بنفسك: اليوم علينا دفع أجرة الشقة، وزوجي البليد قدم للجريدة ستين سطراً فقط! هل يمكننا العيش هكذا؟ لقد كتب بالأمس بما يعادل ١١ روبلاً و٤٠ كوبيكاً، أما اليوم فأنا لم أكد أقرأ ما يعادل ثلاثة روبلات» [ص١٨].

وفي قصة «الكاتب المسرحي» يفضح الموقف الساخر ادعاءات كاتب مسرحي يوهم الطبيب بأنه على قدر كبير من الأهمية، ليكتشف

الطبيب -بعد حوار طويل معه- أن كل ما يفعله الكاتب المسرحي المتحذلق هو دفع النصوص المرشحة من قبل أصدقائه لأخته، حتى تقوم بترجمتها، فيما يقوم هو باستبدال أسماء روسية بأسماء الشخصيات الأجنبية.

إلى ذلك نجد في قصص تشيخوف المنتقاة في هذا الكتاب، الغباء الذي يفضح المستور، كما في قصة «الجزمة»، والألم الذي يُفقد الإنسانَ الصبرَ والتركيز، وحسن التصرف، كما في قصة «وجع الأسنان»، والمتعة المادية التي تذهب السعادة الروحية في «رغم أن اللقاء تحقق، إلا أن..».

ويؤدي الروتين والعزلة القاتلة التي يعاني منها الراوي بضمير المتكلم، الذي يعمل في محطة نائية، يقطن وعائلته بالقرب منها، في قصة «شمبانيا»، إلى البحث عن أي تغيير يكسر وقع الرتابة والملل، ليجد ضالته في الخالة «نتاليا» التي تأتي لزيارة العائلة: «جلست خلف الطاولة امرأة فتية بعينين سوداوين واسعتين. وقد بدت أشياء المنزل أكثر شباباً وفرحاً بحضور ذلك الكائن الجديد الشاب، بعطره العجيب، الكائن الجميل الفاجر» [ص٥٢]. وبتأثير حضور الخالة اللعوب والشمبانيا، يفقد الراوي السيطرة، ليكون ما لا تحمد عقباه: «كل شيء انقلب رأساً على عقب وطار إلى الشيطان. أتذكر فقط إعصاراً شديداً طوقني مثل ريشة طائر صغير، حوّم طويلاً وكنس عن وجه الأرض زوجتي و(الخالة) وقوتي، وألقى بي خارج المحطة السهبية إلى هذا الشارع المعتم، كما ترون» [ص٥٣].

أما الكاتبة ناديجدا الكسندروفنا لوخفيتسكايا الملقبة بـ «تيفي»، فهي تسخر في كتاباتها من شخصيات بعينها، ومن واقع محدد، وثقافة قائمة وراسخة، بأسلوب يميل إلى الرومانسية مع الحفاظ على الخلفية الطريفة، وهو ما جعل النقاد يعدون قصصها قصص «الحياة اليومية»، وهي صالحة لأن تكون شاهداً على العصر الذي عاشته.

ترسم تيفي عبر قصصها صوراً لأكثر الشخصيات إثارة للضجر والملل، كشخصية «الدكنجي» مثلاً في قصة «زمن الكلاب»: «لو أنكم تطلبون منه بَكَرة خيوط سوداء، أبسط البكرات السوداء، سيُظهر تعابيرَ وجهٍ متفكّر، ويتسلق إلى مكان ما في الأعلى، سينهض العملاق رودسكي واضعاً قدماً على رف البضائع، وأخرى على البسطة، وسيدوس على إصبعك» [ص٦٤]. وهي قصة تشير إلى انقلاب موازين الحياة واختلالها في ما يسمى بـ «زمن الكلاب» حيث الجميع يتملقون ليستمروا بالحياة.

وقد زاوج السردُ في القصة بين ضميرَي المخاطَب والمتكلم، حيث المرأة تنفرد بموقفها الرافض لسلوك الجموع التي تداهن حتى الشمس لتُنضج الخيار: «الأمر ببساطة أنني لا أريد أن أتملق أمام الكائن الأحمر التافه المعلق فوق رؤوسنا هناك، في الأعلى.. بسبب المنفعة المادية (الخيار)! أفيقوا أيها السادة! انظروا إلى أنفسكم! إنه عار! أليس كذلك؟» [ص٦٩].

وتستثمر تيفي مثلاً شعبياً هو «عندما يصفّر السلطعون» للسخرية من تأثير الثقافة الشعبية المحتكمة إلى الخرافة على عقول الجيل الجديد الذي يحتكم إلى العلم. وتبدأ القصة حين يسمع الابن «بيتيا» حديثاً يدور بين والديه في ليلة عيد

الميلاد: «قالت الأم، غامزة من جانب الأب:

- كنت أظن والدك سيرسل لنا شيئاً ما للعيد!

- أوه! ربما يحدث ذلك (عندما يصفّر السلطعون)» [ص٧١].

فيسيطر على «بيتيا» حلم يكرس له حياته وحياة أحفاده من بعده، إذ يظن أنه إذا ما استطاع تحقيق المستحيل، بجعل السلطعون يصفّر باستخدام طرق علمية لتغيير طبيعة هذا الحيوان المائي، فستتحقق السعادة للبشرية، وستتحقق أمنية إنسانية حقيقة مع كل صفرة يطلقها السلطعون.

وتبلغ السخرية حد الفانتازيا حين يتحقق لبيتيا ما سعى إليه، بأن يتمكن أحد أحفاده من جعل السلطعون يصفّر، حيث تبدأ الأمنيات الإنسانية بالتحقق، وجميعها -كما تصورها القاصة-أمنيات مجنونة لا خير للناس فيها؛ الضابط الذي ينتفخ كالبالون، ثم ينفجر بسبب أمنية تمناها أحد عساكره؛ العجوز طويلة القامة التي تبتلعها الأرض فجأة..: «واتضح أن جميع الأمنيات الأخرى الخيّرة -هذا إذا كانت مثل تلك الأمنيات موجودة- ذابلة جداً، وباردة، لا يستطيع السلطعون الصفير من أجلها» [ص٧٨].

أما المجموعة الثالثة في الكتاب فهي قصص مختارة للكاتب سالتيكوف المقلب بـ «شيدرين» (١٨٢٨ - ١٨٨٩م)، والذي تتلمذ على يد الناقد والمفكر الروسي بيلينسكي، وعلى يد الاشتراكيَين الطوباوييَن الفرنسييَن فوريه وسان سيمون.

ويستند شيدرين في أعماله إلى التراث الأدبي الشعبي، وتقوم قصصه على الحكاية. ونظراً لكونه أبرز كتاب الحركة الديمقراطية، فقد سيطرت الموضوعات السياسية على عوالم قصصه وحكاياته التي تئول غالباً من هذا المنحى.

ففي قصة «المارد الجبار» مثلاً، يصبح المارد رمزاً للبطل المنتظر الذي يدحر الأعداء، ويخلص الناس من شرورهم، البطل الذي يركن إلى وجوده الناسُ لتحريرهم، فيما لا يقومون هم أنفسهم بفعل حقيقي وذاتي، يواجهون به الخطر المحدق بهم. ولا يدركون هذه الحقيقة إلا عندما يخذلهم المارد الجبار، ويخيب آمالهم بضعفه في اللحظات الحاسمة: «كان الأعداء قساة لا يرحمون. قطّعوا، وحرّقوا كل شيء في طريقهم، منتقمين بذلك من الخوف المضحك الذي أنزله المارد في نفوسهم قروناً عديدة. اضطرب الناس وهم يمرون بلحظات لا توصف بقسوتها. اندفعوا لملاقاة الأعداء، نظروا، لا شيء لديهم يلاقونهم به.

وتذكروا في ذلك الموقف المارد الجبار، وراحو ينشدون بصوت واحد: (أغثنا، أيها المارد الجبار، أغثنا). عندها حدثت المعجزة: لم يحرك المارد ساكناً» [ص١٠٢].

ويأتي السرد في القصص في إطار تقليدي يُستهل بافتتاحية متوارثة كما في قصة «العين اليقظة»: «عاش في قديم الزمان.».. وهي قصة تشير إلى فساد السلطة. وقد استخدم فيها الكاتب أسلوب التلاعب اللفظي، حيث لكل مفردة دلالتين؛ ظاهرة، وباطنة مخفية.

أما الكاتب ألكسندر كوبرين (١٨٧٠ -

١٩٢٨م) الذي عاش منذ العام ١٩١٧م في المهجر، وله سلسلة مقالات أدبية بعنوان «أوراق متزمت»، وكُتبت سيرته على شكل رواية بعنوان «طالب الكلية العسكرية»، فقد تميزت قصصه المختارة بنقد الرأسمالية في روسيا، والاستغلال البشع للإنسان، والسخرية من مُدّعي الموهبة والمتحذلقين.

إذ يسخر في قصة «الرسام» من ادعاءات الرسام القادم من مدينة كييف، والذي لا يعترف بالعظماء من الرسامين ويوجه النقد اللاذع لهم، فيما هو أبعد ما يكون عن الفن: «يرسل الفنان الكييفي إلى المعرض مناظر طبيعية وحسب، مناظر مضحكة للغاية، إذ نجد في مقدمة اللوحة أزهار أقحوان تتأرجح، وصحنَ شاي كبيراً، وخلف الأقحوان يشاهَد بشكل غير مباشر نهر الدنبير بمقياس مجهري، ومنظر لقارب بخاري» [ص١٢٥].

وتتضح السخرية من الواقع الاشتراكي البورجوازي في قصص الكاتب أركادي أفيرتشينكو (١٨٨١ – ١٩٢٥م) الذي عارض الحكم السوفياتي، وهاجر من روسيا بعد الثورة البولشفية عام ١٩١٧م. فهو في قصة «جريمتا السيد فوبياغين» يسخر من القضاء. وهي قصة تقوم على الحوار المسرحي، إذ يُتَّهَم السيد فوبياغين بأنه تلصص من وراء الأجمة، على ثلاث نساء كن يسبحن في النهر. ويبدأ فوبياغين بالدفاع عن نفسه، موضحاً أنه لم يكن ينوي النظر إليهن لولا شعوره بالتعب والإرهاق والملل الذي لم يتبدد إلا بمنظرهن عاريات يسبحن في النهر.

وتتصاعد وتيرة السخرية بتصاعد الأحداث، إذ يبدأ المتهم بوصف أجساد النسوة للقاضي الذي يعفيه من السجن أو دفع الغرامة، متأثراً بكلام المتهم، ومنفعلاً به: «استدار فوبياغين وسار باتجاه المخرج. أوقفه القاضي فجأة، سأله وهو يدون شيئاً ما:

– سؤال آخر، أين يقع ذاك.. المكان؟

– على مسافة فرسخين من شاليهات سوتوغين، قرب الحرش. عليك عبور الجسر، سيدي القاضي، ثم تمر من أمام الشجرة الميتة التي تبدأ من عندها طريق ترابية تتجه نحو الشاطئ، وهناك على الشاطئ توجد شجيرات طويلة مريحة..

قال القاضي بعصبية:

– لماذا مريحة؟ ماذا تقصد بمريحة؟

غمز فوبياغين القاضي بطرف عينه، وانحنى بكل احترام، ثم اختفى متهادياً بمشيته» [ص١٤٢].

كما يسخر في قصة «الشاعر» من شاعر دعِيّ ثقيل الظل لا يمتلك أي ملكة شعرية، وله القدرة على قلب حياة الآخرين رأساً على عقب وتنغيصها. أما في «قالوش السيد دوبلس» فيسخر من الكتابات المستهلكة. فيما تتحدث قصتا «ذات مساء» و«عيد الفصح لدى عائلة كينديكوف» عن شقاوة الأطفال، وأساليبهم الجميلة في التعبير عما في خاطرهم.

* كاتبة من الأردن.

استطلاع تشكيلي

■ إنجاز عبدالله المتقي*

كيف تبني لوحتك..؟

سؤال.. سعينا من خلال طرحه على نخبة من الفنانين التشكيليين، الاقتراب من طقوس واستراتيجية بناء اللوحة التشكيلية، وتقريب هذه اللحظات من عين المتلقي الخارجية والداخلية.



الفنانة المصرية «إيثار» المقيمة في المملكة المتحدة:

- البناء الذهني أولا



«أنا أبني اللوحة فى ذهنى أولاً حتى تكتمل تماماً من حيث الموضوع والألوان، ثم أبدأ التنفيذ بعد ذلك، أقوم بتحضير اللوحة أولاً ثم البدء بالخلفية إن كانت اللوحة خطية، أو بموضوع اللوحة مباشرة ثم الخلفية فيما بعد، إن كانت اللوحة تصويرية».



الفنان المغربي عبدالعزيز العباسي

- قلم الرصاص كبناء أولي

«تولد اللوحة عندي بولادة الفكرة، والفكرة أتصيدها وأضعها في كراسة الكروكيه croquis، التي تصحبني في «زوادتي»، وعند الانجاز، أخطط الرسم بقلم الرصاص كبناء أولي. أما أثناء العمل فتتشكل ملامح اللوحة وتأخذ شكلها النهائي المهم والمميز لأعمالي بتلك الإضافات، وتلك العناصر الغرافيكية التي تغني تلك اللمسات العفوية، التي تكون أساساً وليدة اللحظة بكل طاقتها وقابليتها وطواعيتها.



الفنان المغربي سليمان الإدريسي

- يبدأ البناء داخليا

«قد تبدأ فكرة ما في التشكل إلى ان تنضج داخل إحساسك، وفي ذهنك، فتجد نفسك ترسم وتلون وتخطط.. محاولة منك لتحويلها إلى لوحة، ومن ثم إخراجها إلى الوجود، وكأنك أثناء الإنجاز، وفي غفلة منك، أو في لحظة ما، ستصبح تابعا لهذه اللوحة؛ فتستسلم لتحولاتها وتغيراتها، تجعلك تؤمن أن للوحة رأياً آخر أحيانا، قد يكون القلق، أو السرور، أو الفراغ، أو التأمل، أو النشوة، أو حتى الخوف.. ما يجعلك تحس بالحاجة الماسة إلى الإبداع. فطريقة بناء اللوحة بالنسبة لي ليست على نمط واحد، إنني أحاول ان أستسلم لرغباتي، وان لا أسيطر على نفسي؛ أن أكون السيد، وأن أكون المطيع داخل المرسم.



الفنان التشكيلي المغربي محمد تهدايني

- الفكرة الواضحة ثم الشعور بها



«أكاد أجزم حين أرسم لوحة ما أنني لا أتدخل في حيثياتها، ولا في شكلها، ولا حتى في ملامحها. ولنتمكن من إدراك كيفية بناء أو إبداع لوحة تشكيلية، لا بد أن أتطرق إلى المراحل البارزة والمهمة التي تمر منها عملية ولادة اللوحة الفنية.

تتكون لدي فكرة واضحة، والشعور بها، كل ذلك دون تحديد موعد

مسبق وثابت لمباشرة التعامل مع الموضوع، فأنا لا أختار الألوان؛ فهي رهينة في صلب الموضوع المطروح للمعالجة ولبه. فالفنان الحقيقي لا يقوم إلا باتباع أوامر الألوان وطاعتها إلى أقصى حد ممكن، بل أصبح مجرد مطيع منفذ لتعليمات الفرشاة، وعازفٍ لسيمفونية الألوان الغنية بالجمل الفنية الراقية».

الفنانة التشكيلية المغربية سعدية بيرو

- البناء ارتباط بالتجربة التشكيلية

ترتبط هيكلة العمل التشكيلي وبناؤه بالنسبة لي ارتباطا وثيقا بتجربتي التشكيلية والإنسانية، والتي ترتبط بدورها بظروفي الثقافية والروحية والاجتماعية، وبمدى قدرتي على التخيل والحدس، ثم بالمهارات التعبيرية والتقنية، التي ورثتها أو اكتسبتها بالبحث والتحصيل.

ومن هذا المنظور، أعتبر أن اللوحة التشكيلية فضاء حامل لبصمات وملامح زمانية ومكانية، تتولد من علاقة ديالكتيكية بين الشحنة الإبداعية، و مادة العمل، وموضوعه، وفكرته، والوسائط المستعملة في تهيئته. وذلك بتشغيل خصوصيات ذاتية ونفسية، ثم إمكانات واستعدادات فطرية ومكتسبة، وتوظيف ثقافة (المهنية) والمهارات التقنية.

ولتوطيد تلك العلاقة الديالكتيكية التي تكتسي مع اكتساب التجربة نوعا من التلقائية، يأتي الهم في تعميق الرؤى الجمالية التي تتطور بدورها من خلال التجربة العملية والحسية لكل عمل، بحيث يصبح الفعل التشكيلي هو محور اللوحة بالذات.

في هذه المرحلة من العملية التشكيلية، أحاول بلورة (دراما) بصرية، من خلال توليف تشكيلي لتواجدي الشخصي والإنساني، محاولة ترجمة الحس الذي يتملكني، والطاقة الفكرية التي تستحوذني أو تستفزني، لإعطاء مساهمة، ثقافيه للعمل الفني، مساهمة من شأنها أن تحمل صدى ذلك الحس، وتلك الطاقة الفكرية للآخرين، في الوقت الذي تخولني حالة استثنائية بامتياز، في علاقة عميقة حميمة مع الذات.



الفنان التشكيلي الليبي عادل فورتية

- لا مجال للترتيب المنطقي



لا يدخل الفعل ضمن حيز المحدودية المطلقة - أى بالمعنى الذى يجيز إنتاج لوحة تشكيلية، أي أن ذلك الإنتاج لا يصبح خاضعا لترتيب منطقي في التواصل. ربما ذلك الفعل أيضا لا يرتهن الى معطيات الواقع المعاش والمرئي؛ فعالم الفن مختلف تماما عن ما نألفه فى حياتنا وديمومتنا. الفن تطلع وخلق متجدد لمعطيات اللاوعي، من حيث عدم خضوعه للتكرارية المقصودة أو الظاهرية المباشرة، لربما تأتي الفكرة كبداية لصياغة غير معلنة، واسترسال لا معّنِي بما يمكن تسميته بالحادث الآني، ولربما بمجرد بدئها وإستيضاحها لبرهة، ومن ثم تختفي وتزول وتسقط فى متاهة الإرتداد والرجوع، أي (الظاهر والمخفى)، ولربما بمجرد إحلال الخطوط على السطح، وامتزاجها بالألوان، تتداخل تلك الخطوط وتتشى بمزاوجتها لإحدى الألوان المنفتحة على الشكل الدال، فنكاد نرى الفكرة والفكرة المغايرة، قد أصبحتا شيئا واحدا، أي أن السلب والإيجاب قد يكونا في لا متناهية ذلك الفعل التشكيلى، ولربما يتحرك فينا اللاوعي، فتبدأ حالة التداعي الحر كعينة قادرة على أن تسكن زوايا الموضوع. بالنسبة لي.. يتم إنجاز الفعل التشكيلي من خلال لامركزية فى الرؤيا ولاموضوعية فى التعاطي، اللوحة بناء استعادي لكل ما يصلنا بعالمنا الداخلي - كهفنا القديم- الذي يحوينا ويستمرىء من ذاته لإبقائنا في حالة تيقظ دائم. اللوحة تجهيز عبثي يبقي مستويات التناقض على التماهى عبر التحرك والتزاوج. اللوحة خاصرة فى كل ثقافة رجعية وأفكار سكولاستيكية (مدرسية تقليدية). اللوحة إجتهاد ديناميكي يعبر بقوة ليمحي كل التصورات البالية. هكذا تبدأ اللوحة عندى، والفن إبتداء...

الفنان التشكيلي السعودي أحمد البار

- البناء يعني البحث عن الجديد



الذي يحرك حس الفنان حبه واخلاصه وتفانية في عمله، وبحثه دوما عن الجديد، والفنان بطبعه يمر في حياتة الفنية بعوامل تساعده على الأبد.. إن كانت تلك العوامل معاناتة في الحياة أو سعادتة، أو شغفه وجنونه بألوانه وأدواته وأعماله..



ولا شك أن حضوري لبعض المعارض التشكيلية، واطلاعي على بعض أعمال الفنانين المتميزين – ولا أستطيع حصرهم –، يزيدني شغفا وولها وإبداعا. ولا بد أن يكون للفنان هدف معين حتى يوصل فكرتة لمتذوقيه. أما بالنسبة لألواني.. فأنا أعشقها وأتذوقها لكي أسقيها في أعمالى ولوحاتى التشكيلية.

الفنان التشكيلي الليبي عدنان بشير معيتيق

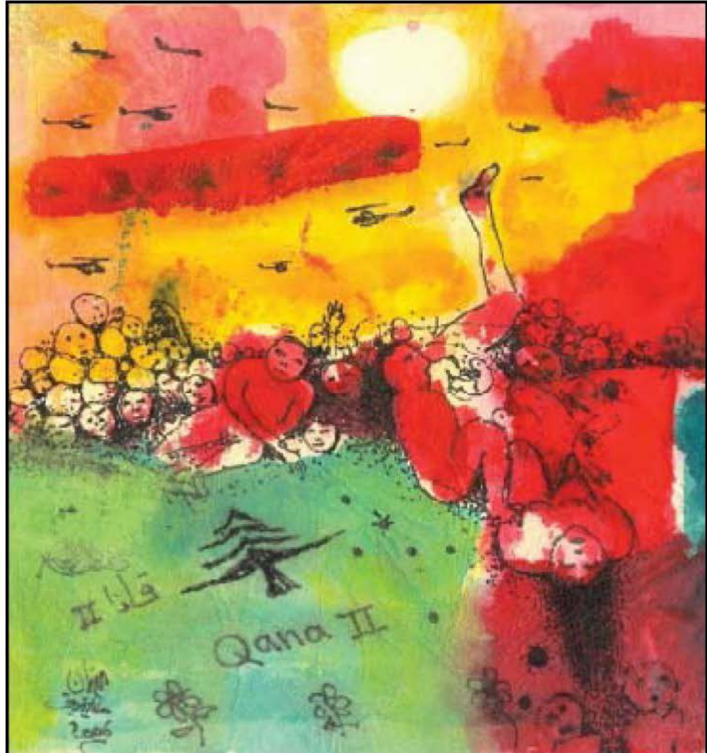
- البناء هو استراق لما يعتمل بالداخل



أبني لوحتي وأنا أتتبع وأسترق السمع بشكل دقيق، لكل ما يحدث في الداخل من إشارات، لترجمتها بألوانها الفضلى، وغالبا ما تكون رمادا لاحتراق هذا الداخل المعرفي العميق.وأنا أشيد لوحتي، تتقاطع بهذا الداخل الكثير من الأنفاس، أنفاس الشعور بأني احمل هذا العالم وأشعر به، وأنفاس الماضي السحيق، إنها فسيفساء تتشكل من الفن العربي والإسلامي، والفن الغربي.

اللوحة عالم سحري ومدهش بمفرداتها المنبعثة من هذا الداخل، بآماله وأفراحه وأحزانه ونكساته، وهي ايضا مجموعة من العلاقات المتداخلة والمترابطة، التي تعتمد خبرة ما مسروقة في لحظات التأمل الإنساني العميق، تتسرب إلى المتلقي بكل يسر، حاملة معها الكم الهائل من الشحنات والأحاسيس البشرية الجميلة.

وكل هذه العلاقات ليست سوى محاولة لفهم تفاصيل الحياة ودقائقها، فالبناء رحلة نحو الروح داخل النفس البشرية المكتظة بأحاسيس البشر وشجونهم، تلك الأحاسيس الناتجة من الواقع اليومي المعاش، وهو أيضا «تمارين على الصمت» كما يقول الشاعر الفرنسي روجيه مونيه، الصمت هو الأصل وليس الكلام. بالصمت والمشاهدة البصرية يمكن سماع ما لا تدركه الأذن، ويمكن قول ما لا يستطيع اللسان قوله.



سعدية مفرح في شهادة شعرية عن تجربتها:

■ تساءلت: لماذا لا أداوي علل الروح

■ بهذا الشيء الذي يسمونه الشعر



قدمت الشاعرة سعدية مفرح ورقة عن تجربتها الشعرية، وذلك في ندوة مجلة العربي، التي اختتمت أعمالها مؤخرا في الكويت، وأدار الجلسة الناقد د.جابر عصفور، وشارك فيها د.صلاح فضل، والشاعر محمد علي شمس الدين، والشاعر صلاح دبشة. وسلطت الشاعرة من خلال ورقتها الضوء على مشوارها الشعري بلغة جديدة، مزجت فيها بين واقعية الحدث والمنحى الشعري، الذي جاء منسجما مع طبيعة الموضوع بلغته التعبيرية.

وقالت الشاعرة مفرح في بداية ورقتها: تنفتح الذاكرة على ذاكرتها الأولى، على وجودها الأول، فنكتشف كم هي حنون رياح الظنون وهي تهب باتجاه ماض لا يريد أن يختفي.. ربما لأنه لم يعد كلاًنا حقيقيا، وربما لأن غيره لم يستطع أن يحتل تلك المساحة الغامضة المفروشة بتلك الظنون وتداعياتها المتواترة، وربما لأنه من القسوة ما يجعله يؤثث لوجوده تاريخا جديدا كل لحظة جديدة.. ربما.

لكنه القلب..

وحده القادر على أن يحل محل الذاكرة دون أن يلغيها..

وهو الشعر..

وحده القادر على تفسيرها بشكل لا يؤذي أحدا.. فلا يجرح شجرة ولا يستفز بحرا.. ولا يستغيب سماء، ومن ثم لا يؤذي تلك الجغرافيا الذاهلة باتجاه تحققنا في مبتداه ومنتهاه مسيجة بالطفولة التي يحلو لنا- كلما اغرورقت عيوننا بالدموع المبهمة- أن نسميها الوطن.

وتابعت: أما أنا فما زلت أراوح بين الذاكرة والقلب، وفي محيط تلك الأيام التي اختفت تواريخها، وانمحت في خضم الزمن الجديد، رغم أنها الماضي والأيام التي ما زالت تقترح تواريخها المستمرة

بحجة أنها الحاضر..

وأضافت: لا أدعي أنني كنت أعرف تلك الوظيفة الجميلة التي يقترحها المجنون للشعر عندما قررت أن أكون شاعرة رغم أنني لم أكن أتجاوز الثانية عشرة من عمري، طفلة صغيرة وحيدة تعيش في أسرة ذكورية بامتياز؛ فينفرض عليها أن تفتش لنفسها عن دور ذكوري يتلاءم مع الصورة العامة المرسومة بدقة ووعي وتصميم لهذه الأسرة الصغيرة؛ ومع الصورة الخاصة المرسومة لها بقسوة مذهلة والمفروضة عليها، في ملابسها، وقصة شعرها، وألعابها - إن وجدت - وفي قراءاتها المبكرة، وفي صداقاتها الطفولية المعدومة إلا قليلا، وفي المساحة الجغرافية التي ينبغي أن تتحرك في حدودها، حيث غرفة واحدة بنافذة وحيدة هي كل تلك الجغرافيا، لكن للطفولة مباهجها السحرية رغم كل شيء، ولم يكن لمباهجي المبكرة عنان إلا القراءة، قراءة كل شيء.. كل ما تقع عليه عيناي المندهشتان من قسوة العالم ووحشته، وبرودة شوارعه الترابية التي تؤدي دائما وسريعا إلى جنة بيتنا الصغير؛ أقرأ.. وأقرأ.. وأقرأ.. فيقودني سحر القراءة إلى سحر النص الديني (القرآن الكريم)، وبدوره يقودني إلى خير ما يمكن أن أقرأه في حدائق القراءة المفتوحة حيث أشجار الشعر هي الدهشة المتناسلة من بعضها البعض..

فلماذا لا أكون شاعرة إذاً؟ لماذا لا أحقق للآخرين دهشة إضافية فيما بدا لي سهلا وأنيقا وغير مكلف في الوقت ذاته؟



ولماذا لا أداوي علل الروح بهذا الشيء الذي يسمونه الشعر وكأنهم يشيرون للحياة في واحد من أجمل أسمائها؟.

لكن.. من أين يجيء الشعر وكيف؟

ثم تساءلت الشاعرة سعدية مفرح في ورقتها: كيف يتوصل هذا الحرون -وتقصد به الشعر- الأليف إلى مداخلنا السرية ليقيم فيها إلى أبد العلاقة به؟ ما الذي يجعلنا نتربص بلغته حالمين بهتك الأسرار الموحية بها والراصدة لها والداعية إليها؟ من أين يجيء الشعر إن لم يختزل في شهقاته السرية، بعضا من شهقاتنا الأولى وخطواتنا الأولى ورغباتنا الأولى؟ كيف له أن يصل إلينا ونصل إليه إن لم تدل عليه تلك الأصابع السحرية بوصلةً للمزيد من الحياة وللمزيد من الموت؟ كيف يمكن عبور البرزخ المؤدي إلى جنة الشعر إن لم نكتوِ بنارهِ على هامش من ألق وقلق وخيارات وبيانات ومواهب وانحسارات واندهاشات لها لذة الألم وألم اللذة وأشياء أخرى لا تسمى؟ كيف للشعراء أن يقيموا علاقاتهم السرية مع القصيدة من دون بئر أولى، يمكنهم أن يمتحوا منها ارتواءاتهم غير المتوقعة واندهالاتهم غير الأكيدة وقوفاً طللياً على حافة البئر القديمة؟ كيف للبئر القديمة أن تنتشي

بمياهها الجديدة؟ كيف للمياه أن تسيل خيوطاً ممتدةً ما بين الشك واليقين مجللةً بالمفاجأة ومكللة بغار الجماهير الصاخبة؟ كيف لشاعر أن يقول شعرا جميلا؟ كيف لقصيدة أن تجيء هكذا.. بقلق.. بفرح.. بوجع.. بعنف.. باطمئنان؟ كيف لها أن تعلن موتها النهائي بتحققها النهائي في قصيدة حية قادرة عبر موتها، حيث تموت الأشياء بالسكون، على متابعة الحياة، حيث يبقى الشعر عندما يموت الشاعر؟

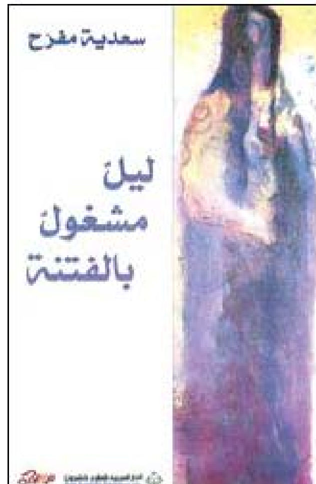
وتجيب: نعود للسؤال الأول إذاً: من أين وكيف يجيء الشعر؟ وتتابع: لأنني فشلت دائما في الإجابة على هذا السؤال الذي عذبتني سهولته المراوغة، بقدر ما أهانت صعوبته المراوغة أيضا قدرتي، التي كنت أتوهمها على معرفة ذاتي بشكل معقول إلى حد ما؛ فقد استبدلت هذا الفشل بذلك الخوف، وصارت الأمور أقل إحباطا؛ فالشعر الذي اخترت أن أتعاطاه قراءة وتلقيا وإنتاجا نصيا، نجح تماما في تخليصي من عقدي الشخصية التي كنت أتوقع أن اختفي تحت لفائفها القديمة.

وقالت: لأن الشعر بخاصيته الاستفزازية يضيف للمرأة بخاصيتها الاستفزازية بدورها في مجتمع يغص بذكوريته خواص استفزازية إضافية؛ فإنه يقدم لها من حيث لا تدري أحيانا أول أدوات أو شروط الجودة والأصالة لممارسة الإبداع الشعري أو أي إبداع، فالمرأة التي تختار الشعر رهانا لحياتها يفترض أنها منذ البدء تعرف صعوبة الاختيار ولذته، وتصير بالتالي مستعدة لإنجاز تجربتها الشعرية الحرة حتى وإن تم ذلك في مجتمع ذكوري قامع ورافض ومحارب لحميمية المرأة، ما دامت قد استطاعت عبور البرزخ السري الدقيق المؤدي إلى جنة الشعر وناره.

وعن الشكل الفني الذي بدأت به مشوارها في كتابة نمط القصيدة تقول الشاعرة سعدية مفرح:

بدأتها عمودية، تناوش القصيدة العامية بسمتها النبطي التقليدي تحديدا قبل أن تبتكر حداثتها الخاصة، في أشكال شعبية لم أهيئها للنشر أبدا، وظلت صورا متداولة بين الأصدقاء على بعض منابر القول في أمسيات شعرية جلها بين أروقة الجامعة.

وأضافت: لم أكد أنوي تركيب مجموعتي الشعرية الأولى حتى وجدتها كلها في إطار تفعيلي يستفيد من كل المحيط التفعيلي بشكل شائك وأحيانا مشوه، ولكنه الشكل الذي ترسخ في كتابين آخرين ربما قبل أن يتلاشى أو يغيب، فأجد في قصيدة النثر اختياري وقراري ولحظتي الشعرية الأكثر رهافة، وبها أعيد اكتشاف طاقتي على القول الشعري، ومن خلال تماهي نصي مع نماذجها الأكثر عفوية أقترب من قاع القصيدة وأنا أتطلع إلى قمة مستحيلة.. وعلى الرغم من أن قصيدتي الأخيرة تفعيلية تزعجني بموسيقاها الصاخبة، إلا أنها ما زالت تجري على هامش من ذهول النثر الجميل..



النظام المصرفي الإسلامي الصحيح يقف سدا منيعا في وجه الأزمات المالية العالمية

■ د.نضال محمود الرمحي*
د. حسين سمحان**

إن أكثر المتفائلين بفكرة المصارف الإسلامية لم يكن يتوقع هذا النجاح الذي حققته هذه الفكرة في العقد الاخير، بل ولم يكن يتوقع رواج هذه الفكرة والتشجيع عليها من قبل أكبر المؤسسات الاقتصادية العالمية، أو من قبل علماء الاقتصاد الغربيين عام ٢٠٠٨ م، أو بالتحديد في النصف الثاني من العام نفسه، وهو النصف الذي شهد ما يسمى بالأزمة المالية العالمية، التي كان لها الأثر السلبي الكبير على الاقتصاد العالمي وما زال تاثيرها ممتدا حتى الآن، بل ويتوقع استمرار آثارها حتى نهاية عام ٢٠٠٩م. فما هي الأبعاد الرئيسة لهذه الأزمة؟ وكيف نتج عنها هذا الاهتمام الكبير بأنظمة التمويل الإسلامي؟ وكيف شهد الغرب - الذي يمثل معقل الرأسمالية - بنجاعة النظام المصرفي الإسلامي في الحد من الأزمات المالية العالمية في المستقبل؟

أرى أن نبدأ مع القاريء الكريم في بيان الأسباب الثلاثة الرئيسة للأزمة المالية العالمية دون التعرض لها بالتفصيل، لأنها أشبعت كتابة وتمحيصا. ثم سنعرض باختصار هذه الأسباب في ظل النظام الاقتصادي الإسلامي الذي تنطلق منه المصارف الإسلامية في تنفيذها لعمليات التمويل والاستثمار الإسلامي. بعد ذلك سنعرض آراء وأقوال وأخبار عن علماء اقتصاد، وكتاب، واقتصاديين غربيين معروفين، تتعلق بشكل مباشر أو غير مباشر بالحث على اتباع أساليب التمويل والاستثمار المنضبطة بضوابط المصارف الإسلامية في العمل « الشريعة الإسلامية».

الأبعاد الرئيسة للأزمة المالية العالمية

يمكن تلخيص أهم أسباب الأزمة المالية العالمية بالمحاور الثلاثة الآتية:

١- معدلات الفائدة (الربا).

٢- بيع الديون.

٣- ضعف الجانب الأخلاقي.

فمن المعروف أن هناك ضوابط ومعايير يفترض أن تلتزم بها المصارف عند منح القروض أو عند الاستثمار، وهذه المعايير تتعلق بالعميل أو الزبون، مثل سمعته الأدبية وقدراته الإدارية وتاريخ تعامله.. الخ. وبعض هذه المعايير تتعلق بالمشروع، مثل السيولة والربحية والضمان أو المخاطرة، وبعضها الآخر يتعلق بالمصرف نفسه، مثل سيولته والمتطلبات القانونية والظروف السياسية والاقتصادية.

وقد بدأت الأزمة العالمية بخروج الممارسات المصرفية عن المبادئ السليمة التي تعارفت عليها البنوك، فتجاهلت الاستثمارات المصرفية المعاصرة الحصافة الاستثمارية القائمة على المستوى المعقول من المديونية، والمخاطر، كما أن الانفتاح والتحرر وكسر الحدود الجغرافية أشعل حدة المنافسة، وقلص الهوامش الربحية، فلجأت البنوك إلى تضخيم ميزانياتها لأجل تحسين عوائدها الربحية في ظل عجز مؤسسات التدقيق عن إدراك مخاطر ذلك والتنبه له، وفشل مؤسسات التصنيف الائتماني مثل KMV وS & P من الوقوف على مكامن الخطر، ففشلت في إصدار الأحكام السليمة على نوعية الموجودات ومخاطرها.

لقد كانت بداية الأزمة عند انخفاض معدلات الفائدة إلى نحو ١٪، فزاد الطلب على القروض، وكان نصيب القروض العقارية منها كبيرا، فارتفعت أسعار العقارات إلى أرقام لم تكن لتصلها دون السيولة التي ضختها البنوك التجارية، فقامت البنوك بزياة القروض على العقارات القديمة نفسها التي زادت قيمتها، وكان هذا بداية الخروج على الأعراف المصرفية، ولكن هدف مديرو البنوك إلى تحقيق عمولات كبيرة في ضوء عدم تحمل المسئولية -لأن هذه البنوك ستقوم بتجيير مخاطرها إلى جهات أخرى، هي الجهات التي ستشتري هذه الديون (أنا وبعدي الطوفان) - حتى وصل الائتمان العقاري المتدني النوعية والمتوسط إلى تريليون دولار، يضاف إليها الأوراق المالية القائمة عليها ٢ - ٣ تريليون أخرى، وبقى الأمر كذلك حتى بدأت أسعار الفائدة بالارتفاع حتى وصلت الى ٥,٥٪ بدلا من ١٪.

هذه في الحقيقة ممارسات مصرفية غير أخلاقية، وعند ارتفاع الفائدة إلى ٥,٥٪، قل الطلب على القروض، وتراجعت أسعار العقارات كثيرا بسبب زيادة العرض، ما أدى إلى فشل المدينين في التسديد، فزاد عرض الضمانات للبيع من قبل البنوك، وزاد الأمر سوءاً، وأصبحت الديون التي اشترتها ما تسمى ببنوك الاستثمار ديونا رديئة، فظهرت في البداية أزمة سميت أزمة الرهن العقاري، ما لبث أن أسهمت في حدوث أزمة مالية عالمية. وعندما تجاوز عرض المساكن الطلب عليها بكثير، بدأ التصحيح في الأسعار، وبدأت مستويات الإفلاس بالارتفاع بين المقترضين العقاريين، فانهار السوق القائم على هذه العقارات، ما أدى الى حاجة المؤسسات المالية إلى تقليل مديونيتها، وزيادة رؤوس أموالها. تبع ذلك تزايد الشك بين البنوك والأطراف المتعاملة معها، بسبب عدم معرفتها للمخاطر التي تنطوي عليها أصول تلك البنوك، فأدى ذلك إلى تجميد سوق ما بين البنوك، وتقلص حجم الإقراض، ونتج عن ذلك خسارات متتالية.

إن ما يسمى بعمليات المشتقات والتوريق والإيداع المالي في هذا المجال، أدى إلى التوسع في إنتاج أدوات مالية معقدة، مثل الأوراق المالية القابلة للتداول، والناشئة عن

الرهونات العقارية، وما يسمى (CDS) الذي يضمن المخاطر الائتمانية للرهونات العقارية، إذ بلغ حجم هذا السوق ٥٠ تريليون دولار. حتى ان بعض الاقتصاديين يقول إن الاستثمار المالي وصل إلى ٤٠ ضعف الاستثمار الحقيقي، نتيجة التوسع في إنتاج هذه الأدوات المالية.

بعض الارقام المتعلقة بالأزمة المالية العالمية

- بلغت خسائر النظام المالي العالمي نحو ٢,٨ ترليون دولار وكلف إنقاذه الحكومات ٨ ترليون دولار لغاية الان.
- التوسع في المشتقات إذ كانت عقود Credit Default Swaps في بداية القرن صفرا، أما ألان فقد وصلت الى ٥٥ ترليون.
- التوريق الذي كان محور الأزمة المالية بدأ عام ١٩٧٠م، ووصل إلى ٥٠٠ بليون عام ١٩٩٥م، والى ٢٠٥ ترليون عام ٢٠٠٨م.
- السلع والمواد الأولية انخفضت بمعدل ٥٠٪، ما أثر على موارد الدول المنتجة لها، مثل البرازيل وروسيا ودول الشرق الأوسط والصين والهند.
- تدهور البورصات في مختلف أنحاء العالم وفقدانها لما يقارب ٤٠٪ من قيمتها.

من ينظر في الإجراءات الإصلاحية المتخذة في سبيل الحد من أثار هذه الأزمة المالية، أو لمنع حدوث مثل هذه الأزمة مستقبلا، يجد أنها حاولت دعم الأنظمة المصرفية خوفا من انهيارها، وقد انطوت الإصلاحات السريعة على ضمان الودائع الائتمانية وضخ سيولة.. الخ. ولكن الأهم من ذلك هو الإجراءات الرئيسة التي تهدف إلى الحد من هذه الأزمات على المدى الطويل، فقد تلخصت هذه الإجراءات بمعالجة الأسباب الأساسية التي تسببت بالأزمة، وكانت أهم إجراءات التصحيح:

١- تخفيض معدلات الفائدة إلى ما يقارب النصف بالمئة أو أقل.

٢- الحد من عملية بيع الدَّيْن: ولو أن هذا لم يتم مباشرة، إلا أن تحويل أهم المؤسسات -التي كانت تشتري الديون ولا تتم مراقبتها من قبل السلطات النقدية - إلى مؤسسات قابضة وإلغاء ما سمي ببنوك الاستثمار، هي وسيلة للحد من بيع الديون.

٣- العمل على تنمية الجانب الأخلاقي عند المصرفيين الممارسين لإيجاد نوع من الرقابة الذاتية، لأن القوانين الوضعية ورقابة المؤسسات المتخصصة، لن تمنع تماما حدوث مثل هذه المشاكل في ظل غياب الوازع الأخلاقي.

النظام المصرفي الإسلامي لا يؤدي الى أزمات مالية

سبحان الله، إن جميع المحاور الرئيسة التي ارتكزت عليها إجراءات معالجة الأزمة المالية موجودة أصلا في النظام الاقتصادي الإسلامي. وفيما يلي أهم مرتكزات هذا الاقتصاد الذي تنطلق منه المصارف الإسلامية في تنفيذ عملياتها.

يمكن تلخيص أهم الضوابط الشرعية في المعاملات المالية بما يلي:

- المال مال الله، وهو نعمة من نعمه العديدة التي خلقها لمنافع الإنسان ومصالحه. الإنسان مستخلف في المال الذي بين يديه، وهو مسئول عنه أمام الله، لذلك فإن

جميع تصرفاته المالية تخضع لرقابة الله سبحانه.

- تملك المال ليس غاية في حد ذاته، وإنما هو وسيلة للتمتع بزينة الله التي أخرج لعباده والطيبات من الرزق، ووسيلة إلى تحقيق مصالح عامة للجماعة.
- منع الإسلام اكتناز المال وتجميده وحبسه عن التداول، لما في ذلك من تعطيل لنماء ثروة المجتمع.
- يجب المحافظة على المال وإبعاده عن موطن التنازع والضياع والنسيان، وقد شرع الإسلام قواعد تكفل استقامة المعاملات المالية، وتؤدي إلى ازدهارها، ومن ذلك الكتابة والإشهاد والرهن وغيره من الضمانات، ليحفظ لكل صاحب حق حقه.
- حرَّم الإسلام كل كسب يثير الأحقاد ويفسد العلاقات، وأمر بالابتعاد عن الغش والخداع واستغلال غفلة الناس وطيبتهم، كما أمر بالعدل في كل تعامل أو تعاقد حتى لا يشيع الفساد في الأرض.
- منع الإسلام التعامل بالربا منعاً قاطعاً، لأنه يمنع التداول الصحيح للمال، وهو كسب للمال دون بذل الجهد والعمل، وفيه استغلال لحاجة الناس. كما منع أكل أموال الناس وجهدهم وإنتاجهم بالباطل، لأنه يوقع العداوة والبغضاء بين أفراد المجتمع إضافة إلى مضاره على الاقتصاد بشكل عام.
- ليس للمسلم أن ينفق ماله في غير وجوهه المأذون فيها شرعاً، لأن ذلك خروج على حدود الاستخلاف في مال الله تعالى، وتفريط في حق الوكالة عن خالقه.
- ليس للمسلم أن يخرج في إنفاقه للمال والاستمتاع بالطيبات عن حد الاعتدال، وذلك بوضعه فيما خلق من أجله دون إفراط ولا تفريط، لأن في التبذير والتقتير تفويتاً لمصالح العباد.
- على المسلم أن يتصف بالصدق والأمانة في معاملاته المالية، فلا يأخذ أكثر مما له من حقوق، كما لا ينقص من مستحقات الآخرين وما هو لهم.
- أوجب الإسلام حقوقاً على المال، فأمر بتأدية الزكاة لتطهير المال وتزكيته حتى يكون حلالاً طيباً، كما طلب إنفاق المال في وجوه البر، ولا سيما الصدقات والوقف وغيره، ونهى عن المن والأذى والرياء في ذلك.
- يمنع الإسلام إعطاء المال لمن لا يحسن التصرف به، لأن مال الجماعة يتأثر بما ينال الفرد من سوء التصرف والاستغلال.
- حث الإسلام أن يكون المال عنصر خير وتعاون بين الناس، فشجع على إقراض المال بدون ربا، وعدم المماطلة في الأداء، وعلى إمهال المعسر، كما كفل سداد ديْن الغارمين من مال الزكاة.
- منع الإسلام التعدي على أموال الآخرين، لتحقيق استقرار المجتمع وحماية مصالحه، وقد رتب الشرع على بعض أنواع التعدي عقوبة محددة، واكتفى أحياناً أخرى بإلزام الضمان، أو التعزير بما يراه ولي الأمر.
- منع الإسلام أن يكون المال دولة بين الأغنياء لأي سبب كان، وأوجب على الدولة أن تتدخل لضبط توزيع الثروة، وضمان حد الكفاية لكل فرد، بما يحقق الجمع بين المصلحة العامة

ومصالح الأفراد.

فلننظر الى هذه القواعد الاقتصادية ونقارنها بأسباب حدوث الأزمة المالية العالمية، وعندها سنتأكد بأن الخروج على هذه القواعد سيتسبب في مثل هذه الأزمات المالية، ونجد أن بعض إجـراءات الإصـلاح الاقتـصـادي الـتـي يحاول الغرب تطبيقها الآن موجود بعضها أصلا في الاقتصاد الإسلامي الذي حرم الفائدة، ومنع بيع الديّن وأوجد نظاما أخلاقيا يستند إلى الشعور بالرقابة الإلهية التي تجعل الإنسان يعود الى رشده اذا زاغ عن السبيل.

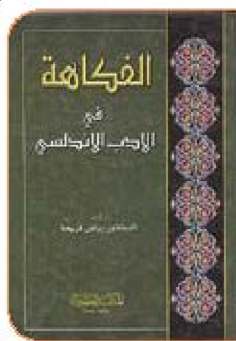
وشهد شاهد من أهلها

سنختم بأقوال كبار الاقتصاديين الغربيين وآرائهم في الأزمـة المالية العالمية، والحل الاقتصادي الإسلامي لها، ما يؤكد صلاحية الفكر الاقتصادي الإسلامي لكل زمان ومكان، لأنه مستمد من شرع الخالق - عز وجل - الذي خلق الإنسان ويعلم ما مصلحته، فأينما يوجد الشرع توجد مصلحة العباد:

- قال «رولان لاسكين» رئيس تحرير صحيفة «لوجورنال دفينانس» الفرنسية: لقد آن الأوان لأن يعتمد «وول ستريت» - يقصد سوق المال - على الشريعة الإسلامية في المجال المالي والاقتصادي، لوضع حد لهذه الأزمة التي تهز أسواق العالم من جراء التلاعب بقواعد التعامل، والإفراط في المضاربات الوهمية غير المشروعة.
- ويقول «بوفيس فانسون» رئيس تحرير مجلة «تشالينجز»: لابد أن نقرأ القرآن، ونتتبع آياته، للخروج من هذه الأزمة المالية، ولتطبيق ما به من أحكام تخص مبادئ الإسلام في الاقتصاد، لأنه لو حاول القائمون على بنوكنا احترام ما ورد في القرآن من تعاليم وأحكام، وطبقوها، لما كان قد حل بنا ما حل من كوارث وأزمات، ولما وصل بنا الحال إلى هذا الوضع المزري، لأن النقود لا تلد النقود.. (سبحان الله).
- وقال خبير بريطاني اسمه «رودني ويلسون»، وهو مدير الدراسات العليا بمعهد الدراسات الشرق أوسطية والإسلامية في جامعة درام الانجليزية، إن المصرفية الإسلامية أصبحت صناعة كبيرة خلال العقود الثلاثة الماضية، مشيراً إلى أن تزايد أعداد الغربيين المستائين، أو المتشككين في الخدمات المصرفية التقليدية التي يحصلون عليها، إذ يعتبرونها تنطوي على استغلال وغير أخلاقية، جعل ظهور المصرفية الإسلامية بنظامها الأخلاقي المتميز، يتمخض عن إبراز وجه الإسلام الإيجابي. واعتبر أن البنوك الغربية في حاجة إلى إرشاد أخلاقي؛ ذلك لأن الجشع وانعدام الأخلاق هما اللذان تسببا في الأزمة العالمية الحالية.
- أما «موريس آلي» الحائز على جائزة نوبل في الاقتصاد، الذي توقع حدوث الأزمة المالية الحالية، وقدم مجموعة إصلاحات أتى بها جميعًا من مصادر الشريعة الإسلامية، فقد اقترح للخروج من الأزمة وإعادة التوازن شرط تعديل معدل الفائدة إلى حدود الصفر.

---

* رئيس قسمي المحاسبة ونظم المعلومات المحاسبية - جامعة الزرقاء الخاصة.
** قسم العلوم المالية والمصرفية - جامعة الزرقاء الخاصة.



الكتاب : الفكاهة في الأدب الأندلسي.
الكاتب : رياض قزيحة.
الناشر : المكتبة العصرية..صيدا / بيروت
ط - ٢٠٠٦م، ٤٠٠ص قطع كبير.

■ فيصل عبد الحسن*

يورد الدكتور رياض قزيحة في مقدمة كتابه محللاً ظاهرتي الابتسام والضحك بالقول إنهما مظهران من مظاهر الغريزة الإنسانية. ونعلم أن الفكاهة هي أثر من آثار الترقي الاجتماعي؛ فهي على علاقة وثيقة بالقيم المنهارة في المجتمع، وبالقيم المقدسة التي تحاط بالتقدير والاحترام من جهة ثانية، وأيضا إذا دلت الفكاهة في بعض الأحيان على الفرح والابتهاج، فإنها تدل في أحيان كثيرة على آلام دفينة وتهكم؛ وهذا ما يفسر لنا رواج الفكاهة في عصور الضعف السياسي للبلدان، ومنها ما حصل في الأندلس؛ فكأن الفكاهة جهاز يعيد للنفس توازنها، ويخرج الإنسان من دائرة الحرج، فتتحول المأساة إلى ملهاة نتيجة لرؤية الحدث من زاوية نفسية معينة.

إن كتاب -الفكاهة في الأدب الأندلسي- جاء ليكمل المفتقد من أحوال الأندلس وظروفها، المتعلقة بالنشاطين الاجتماعي والفكري في ذلك الوقت، إذ ما أكثر النكات في عصرنا الحديث التي يمكن بواسطتها لباحث فذ أن يتلمس بواسطتها طرائق الناس في الحياة، واستجاباتهم لما يقع عليهم من أحداث، وتوضيح أساليب تفكيرهم. وأورد أمثلة سبقت كتابة الكتاب، منها كتاب أدبنا الضاحك لمؤلفه عبد الغني العطري، الذي تعرض فيه صاحبه للفكاهة عند العرب منذ أول عهد الإسلام حتى العصر الحديث، وأودع كتابه كثيرا من الفكاهات الصادرة عن الماجنين والطفيليين والحمقى وغيرهم، ولم يتطرق إلى دلالات الفكاهة النفسية والاجتماعية والاقتصادية. كما انه أخلى كتابه من ذكر المصادر والمراجع التي رجع إليها في كتابه. وكان أحمد فارس الشدياق قد ضمن كتابه- الساق على الساق فيما هو الفرياق- فكاهات كثيرة وقصصا عن الظرفاء، وكتب في مقدمة كتابه هذه الأبيات الطريفة:

هذا كتابي للظريف ظريفا
طلق اللسان وللسخيف سخيفا
أودعته كلما وألفاظا حلت
وحشوته نقطا زهت وحروفا

المنشور عام ١٩٦٩م بطبعة ثالثة وعرض فيه سير ظرفاء العصر العباسي وأزياءهم ومجالسهم وأدبهم كما تحدث عن سير الشحاذين وأصحاب الكدية والحيل والتي كانت مادة خصبة لقصص الفكاهة في الأدب العربي القديم.

فصول الكتاب

وجاء الكتاب بخمسة فصول وخاتمة وفهارس، وقد تناول الكاتب في الفصل الأول البيئة الأندلسية

وأثرها في ظاهرة الفكاهة وقسم البيئة بدورها إلى أربعة أقسام هي البيئة الطبيعية، والبيئة السياسية، والبيئة الاجتماعية، والبيئة الفكرية وفي الفصل الثاني تناول ظاهرة الفكاهة ودورها الاجتماعي والنفسي من خلال ثلاثة أبواب؛ الباب الأول عن الفكاهة والضحك، والثاني عن الفكاهة في التراث الأدبي العربي، والثالث عن دور الفكاهة في التعبير عن الواقع الإنساني، وقسم في الفصل الثالث الفكاهة الأندلسية إلى أربعة أنواع، هي: الغلة والتغافل والتناقض واللعب بالألفاظ والمعاني وتناول رابع الأنواع الدعابة والرد بالمثل والتخلص الفكه والتهكم بالعيوب. وفي الفصل الرابع تناول أصول الفكاهة الأندلسية، وقسم التأثيرات عليها في أربعة أبواب، الأول حول التأثيرات المشرقية في الأدب الأندلسي؛ والباب الثاني أورد فيه محاولات الاستقلال وإبراز الشخصية الأندلسية، وفي هذا الشأن يروي الكاتب عن ابن خاقان انه كتب في مقدمة أحد كتبه: مطمع الأنفس ومسرح التآنس في ملح أهل الأندلس، وهو أكثر شعورا باستقلاله، واعتزازا بزندلسيته، فهو يصف أقسام كتابه بقوله: وأبقيتها لذوي الآداب ذكرى ولأهل الإحسان فخرا، يساجلون به أهل العراق، ويحاسنون بمحاسنها الشمس عند الإشراق.

فكاهة وطرائف

ويسجل الكاتب المئات من الفكاهات والطرائف الأندلسية المذكورة في المصادر الأدبية، وبعضها يقوم على توهم المرء وانحراف فهمه نتيجة لخطأ وقع فيه عند القراءة أو حذف لبعض نقط الحروف أو زيادتها، فحرفت المعنى إلى غير المعنى، وجعلت النص طريفا باعثا على الضحك؛ وتزداد حرارة الفكاهة بقدر ما يترتب على هذا الخطأ من نتائج. ويروي صاحب الكتاب عن كتاب النفح قصة، خلاصتها أن رجلين اصطحبا في سفر ثم أويا في الليل إلى بيت أستضافهما صاحبه، وقدم لهما خبزا ولبنا وقال لهما استعملا هذه اللظافة حتى يحضر عشاؤكما واحتار الرجلان في معنى اللظافة وتحاورا فلم يصلا إلى شيء، وفي الليل أيقظ أحد الضيفين رفيقه ليؤكد له انه وجد معنى اللظافة، وأن صاحب الدار قد قرأ قول النابغة:

بمخضب رخص كأنه بنانه
عنم يكاد من اللطافة يعقد

فخطر في بال الضيف أن الرجل وجد: اللطافة وعليها مكتوب بالخط الرقيق اللين فجعل إحدى النقطتين للطاء فصارت اللطافة: اللظافة، واللين... اللبن

وان كان قد صحف عنم.. بغنم وظن انه يعقد بجبن فقد قوى عنده الوهم ولما جاء صاحب الدار سألاه فأخبر أنهما اللبن واستشهد بالبيت كما قال احد الرجلين وقارن الكاتب بين هذه الحادثة وحادثة مشابهة حدثت بالمشرق في عهد المأمون، إذ جاء في كتاب تاريخ الخلفاء للسيوطي أن احد كتاب الخليفة كان يقرأ عليه شكاوى المواطنين فقال فلان الثريدي وهو اليزيدي فضحك المأمون وقال يا غلام هات طعاما لأبي العباس فانه أصبح جائعاً.

فاستحى وقال ما أنا بجائع، ولكن صاحب القصة أحمق نقط الياء بنقط الثاء فقال على ذلك، فجاءه بطعام فأكل حتى انتهى ثم عاد فمر في قصته: فلان الحمصي فقال الخبيصي فضحك المأمون وقال يا غلام جامة فيها خبيص.. الخبيصة نوع من الطعام يعمل من التمر والعسل فقال إن صاحب القصة كان أحمق فتح الميم فصارت كأنها سنتان فضحك المأمون وقال: لولا حمقهما لبقيت جائعا! وجاء في المغرب أن أستاذا نحويا كان يعلم الصبيان باشبيلية فقرأ عليه صبي متخلف بيت كثير: حيتك عزة، فقال مصحفا: جئتك عرة..

فقال الشيخ وأكثر بالله تروح يا ولدي ولو قريت ألف سنة.. فأضحك الحاضرين وقرأ عليه بربري

جعد الشعر فوقف على- قل إن كان للرحمن ولد فأنا... وتمام الآية الكريمة: ﴿فأنا أول العابدين﴾ سورة الزخرف الآية ٨١، فقال الأستاذ النحوي لأي شيء لحسن وجهك وطيب شعرك؟؟؟

ويورد صاحب الكتاب حكاية مشابهة حدثت في المشرق، يقول فيها: وفي بغداد كان معلم يشتم الصبيان يقول أبو العنسي دخلت عليه وشيخ معي، فقلنا لا يحل لك، فقال ما اشتم إلا من يستحق الشتم، فاحضروا حتى تسمعوا ما أنا فيه.. فحضرنا يوما فقرأ صبي: عليها ملائكة غلاظ شداد يعصون الله ما أمرهم ولا يفعلون ما يؤمرون..وصواب الآية ﴿لا يعصون الله ما أمرهم ويفعلون ما يؤمرون﴾ سورة التحريم الآية ٦، فقال ليس هؤلاء ملائكة ولا أعرابا ولا أكراداً فضحكنا حتى بال أحدنا في سراويله!

أخبار المغفلين والحمقى

وأورد الكاتب أمثلة المغفلين عرفهم المجتمع الأندلسي كما عرف المجتمع المشرقي مثلهم، وكانوا مثار تندر واستهزاء وقد اضحكوا الناس بتصرفاتهم وأقوالهم من حيث لا يشعرون. ومن هؤلاء المغفلين رجل ذكره الأمير إسماعيل ابن يوسف بن الأحمر في كتابه أعلام المغرب والأندلس، وخلاصة القصة أن الأمير إسماعيل أجاب احد السائلين عن مسألة فقهية وأخرى أدبية، فاستحسن أبو زيد عبد الرحمن الأشعري كلام الأمير فوقف يمدحه بأبيات في غاية اللحن والفساد، ومما قاله فيه:

هنيئا لكم بني خزرج
أنتم السادة الخيرا
فإن منكم السلطان المويـ
ـد الرئيس بن الأحمرا
فإن من أوصافه له وجـ
ـه حسن ولحية معتدلة القصرا
إن شئت أن تراه غاب عنك
وجهه فانظر إلى القمرا
لكن في ليلة في الشهر
خصت ليلة أربعة عشرا

وقد أثارت أبيات هذا المغفل الضحك في الحاضرين ونظم الأمير بيتين معرضا بالقصيدة فقال:

بشعرك أيها الأشعري تفو
ق ابن أوس مع البحتري
فحياك رب العلا من فتى
من اللحن في شعره قد بري

وقد سخر من المغفل الشاعر عبدالرحمن المليلي بقوله:

ألا قل لشاعرنا الأشعري
شعرت وليتك لم تشعر
تخيلت نظمك إذ جاءني
خرّاء بحانوتكم قد خري

ويورد الكاتب الدكتور رياض قزيحة الكثير من النوادر والطرائف التي تحكي عن الحمقى وعن المجتمع الأندلسي، وتأثره بما كتب في الأدب المشرقي. ولي أن أقول إن كتاب الفكاهة في الأدب الأندلسي سد نقصاً في المكتبة العربية، وأضاف نافذة واسعة لفهمنا أحوال الأندلس ومعيشة أهلها وعن ذخائرها الفكرية والثقافية، وامتازت فصول الكتاب بالرصانة العلمية وتتبع دقيق للأثر، واستقراء ظروفه؛ وقد أمتاز أسلوب الكاتب في فهم ذوق القارئ المعاصر في طرح الفكرة ومعالجتها، والإتيان بالشواهد والأدلة على صدق الرأي وصواب التشخيص، كما أنه كتاب يصلح للدارس المتمعن -الأكاديمي- وللقارئ العادي الذي ينشد المتعة والتسلية، ويرجو أن يلقى مع تلك المتعة فصاحة الأسلوب وسهولة اللغة والفهم العميق لأحوال الناس والزمان عندما كان المسلمون يؤسسون لحضارتهم في الأندلس.

* كاتب وصحافي عراقي يقيم في المغرب.



الكتاب : الصحافة في المدينة المنورة
تاريخها وأثرها في الحركة الأدبية.
الناشر : مركز بحوث ودراسات المدينة المنورة ١٤٢٩هـ

■ صالح الحسيني*

باللون الرملي المعبّر عن أولية عروق، غُلف المُنجز التوثيقي الذي يؤكد لعدسة العين المُتأملة.. تأملاً للبعد الزمني الذي تقصاه المؤلف محمد بن إبراهيم الدبيمي حين عمد إلى توثيق عمر الصحافة في المدينة المنورة، مُستظهراً تاريخها وأثرها في الحركة الأدبية، ومن دلالات الغلاف الذي اكتست أرضيته بنقوش وزخارف هندسية / تاريخية.. إن مُعتمد الغلاف لم يُغفل فن العمارة الإسلامية كحق مكتسب وُجدت جُل المضامين المساندة له، لتكون ضمن عتباته الرئيسة.. وليحكي في مُوثقاته قبل أي نُطق.. أن الكتابة جسد.. المدينة روحها.. فنتنفسها مع كل حرف اثريّ مثري.. به تأثرنا ونتأثر.. ثم تُنادينا زوايا حادة من استطالات صحف قديمة شع حبرها من مكانة مُشعها ومُشبعها- المدينة - تركة وإرثاً. حيث تسامقت أعناق المقروءات المضمنة قُبالة ماسك الكتاب.. مجلة المنهل، صحيفة المدينة المنورة، شمس الحقيقة، الفلاح، القبلة، الحجاز.. ليقع البصر أول ما يقع على تلك القُبة ذات المعنى الروحاني الملتصق بأنفاسنا كجسد أخضر تفوحُ منهُ رائحة الطمأنينة.. وإلى جانبها تلك المنارة الشاهقة، ليخيل لك سماع أذانٍ لصلاة حان وقتها...

أما داخل الكتاب فقد حوى سطوراً لكأن حروفها كتبت بالبلاتين المرصع بالماس واللؤلؤ، لتشع كالشمس المشرقة في أول النهار، فتضيء وجه قارئها بنور المدينة الذي منحه الله لها. أقتطف منها..

قول المؤلف (نحن عندما نُعيّن (الحجاز) لا نبتغي أكثر من الإشارة إلى أسبقية هذا الإقليم في تحقيق المكانة الرائدة لحركة الفكر والأدب

والصحافة في بلادنا بحكم مكانته الدينية وإمكاناته الثقافية..).

وقولَ د. عبد الباسط بدر: (لقد أكرم الله هذه المدينة وأهلها بفضائل كثيرة، وأحسب أن ريادة الصحافة واحدة منها، ولقد أحسن مؤلف هذا الكتاب في رصدها وعرضها بمنهجية بين أمانة الرصد وحسن التوثيق وعذوبة الأسلوب).

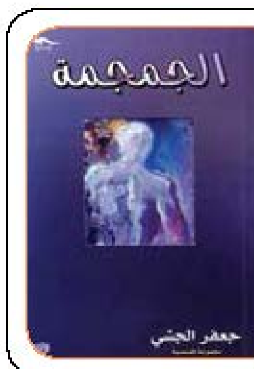
كتابٌ هيأه مُؤلفه لأن يكون مدخلاً يُمهد إلى جهود أخرى، ويتمنى أنْ تستكمل من قبل دارسي الحركة الثقافية والأدبية في المدينة المنورة.. المكان / المعنى.. فمن الهجرة إليها جاء توقيت الزمن وضبطه، ويتنزّل بها القرآن الكريم فتُقاسم مكة شرف التنزيل.

وفي هذا الكتاب نعايش عبد القدوس الأنصاري ونشعر بـ (المنهل) حياة وقصة.. ونتعرف منه على أول المشاركين والمشاركات فيها من مختلف المناطق، بل نتعرف على أول قصيدة وقصة ورواية نشرت فيها.

ثم يعرج إلى نشأة جريدة المدينة، وما صاحبها من دموع ودعوات وأسفار علي وعثمان حافظ، وقصة الحلم الخداج، عند أول مراحل الطباعة وموازين رمي الورق.. وارتفاع الطنبوري.. ومعضلة خيط الدوبارة.. وأيادي حسن صيرفي الذي قال عنه عثمان حافظ: إنه كان معهم في بناء صحيفة المدينة لبنة لبنة وطوبة طوبة.. ووقفات الشيخ محمد شويل لسد تكاليف جلب المكائن.. وعظمة التآخي.. ووقوف عثمان حافظ خلف مطبعة (خاطر) في مصر وتأملاته أثناء سحبها للورق ومحادثة نفسه آنذاك: (متى أرى مثل هذه المطبعة أو مثيلاتها في المدينة المنورة.. وتفاؤله في قوله (إن الله يعطي أفضل من هذا.. يعطي الجنة ونعيمها).

هذه إطلالة قاصرة عن تبيان وإبراز ما احتواه هذا المُنجز التوثيقي من منافع وأحسبه المرجع الذي غمرني بسيل المعلومة ليرمم معرفتي أثناء تتبعي لسطوره، فقد أضاف لي الكثير مما كُنت في حاجة له من ثقافة وتاريخ وسير.. منتهياً بالشكر والتقدير والاعتزاز لأخي الأستاذ محمد الدبيسي على عمله هذا.. شكراً لا ينتهي إلا ويبدأ من جديد.

* كاتب من السعودية.



الكتاب : المجموعة القصصية (الجمجمة)

القاص : جعفر الجشي

الناشر : دار الكفاح بالدمام، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م

■ فهد المصبّح*

من دون إهداء أو سيرة يُصدر الجشي مجموعته الأولى «الجمجمة»، متجشماً إهداء لكل متلق يكاد يكون واحد المعنى وبصيغ متنوعة، فكان إهداؤه لي بهذه العبارة: «هذه جمجمتي فإن شئت حطمها وإلا فادخل عالمها».. فاستدركته بتعديل لم يقنعه: «هذه جمجمتي إن شئت حطم غموضها أو لج عالمها».. وبين القبول والرد يتحتم علينا دخولها كفضول أو نحوا منه، لتأخذنا منذ الوهلة الأولى إلى الرأس، مركز التحكم، مجرية أمراً لا رجعة فيه، فما بعد الجمجمة إلا الفناء، والحق يقال إن المجموعة لم تتصالح مع المتلقي في عنوانها الذي بدا نافرا كعظام ميت هبج تحنيطاً في معظم نصوصها، لا لشيء سوى نمطية التغيير عن المألوف الذي يشغل كتاباتنا المعاصرة، وقصة الجمجمة موغلة في نفسية الكاتب وأثيرة لديه حد الجنون، فهي نقطة تحول ونضج في مشواره السردي، ومن هنا جاءت وسماً واسماً لباكورة أعماله الإبداعية والمتأخرة كثيرا، قد يشفع لها أنها أعدت بعناية فائقة، وأخرجت بإتقان نادر.

صدرت المجموعة في نهاية عام ٢٠٠٦م عن دار الكفاح للنشر والتوزيع في ٦٣ صفحة من القطع الصغير، تحتوي على ١٤ قصة متنوعة، غلافها الخارجي لوحة للفنانة المتألقة زهراء المتروك، وهو عبارة عن جسد إنسان عاري ينظر إلى طيف يلوح له عن قرب، وهو ملمح لم يفلت من قبضة الكاتب حتى أطلق يديه المسبلة بالتلويح في الغلاف الخلفي بنص «يلوح بيديه»، تحسبه من نصوص المجموعة، وما هو إلا معادل موضوعي للغلاف الأمامي، لحصرنا بين ضربات فرشة.. ورسم بيان في جمجمة لن تجدها في الكتاب كله، عدا صورة الكاتب الذي نسي أن يشير بيده، مكتفيا بوجهه المفعم تلويحا، فكونت منظومة إعادة الكلمات المتقاطعة إلى نضدها، بسردية شفيفة لم تخل من سريالية كشفت لنا النهاية المقصودة بالتلويح، والتي طالما أخافت الكثيرين من التوقف، يخاطبها في استراحتها، فتجيبه برعشة قبل أن يداهمهما شهريار بحكاية لن تنتهي أبدا،

ما دام في الجسد عرق ينبض بهوس الكتابة.

قدم الكاتب لمجموعته بـ «عند الامتحان يكرم المرء أو يهان»، وسبقته كلمة موجزة للناشر عن مشروعه الرائع، بدعوة المبدع إلى قمة التواجد، واضعا نصب عينه هموم الكتّاب المستديمة مع حملة أقلام النقد الذين يوائمون دوما بين ما يتاولونه والكسب المؤكد لهم، مهمشين أعمالا لا مكان لها في أبراج مخيلتهم، تاركين الساحة تغرق بفيض النتاج الفكري دون مواكبة له في عمومه.

بعد آخر نص وهو الزبانية، تركنا الكاتب نبحث عن سيرة له، فطال بنا الانتظار، وظل القارئ محتارا، والجمجمة حاضرة، والجشي بين خيارين التوقف أو المضي.

تنقسم نصوص المجموعة إلى ثلاث فئات: التقليدي الواقعي، والسريالي المشترك، والقصير الخاطف. وأحسن ما في النصوص جدتها، فهي أفضل ما عند الكاتب حسب معرفتي به، وهو ما أحدثته أسباب كثيرة منها اللهاث خلف لقمة العيش، وأمور أخرى غاص فيها الكاتب حتى النخاع، وإن لم تبتعد كثيرا عن هموم الكتابة، فآتت ثمارها على حساب القص؛ فكما تمتاز أغلب القصص بحس السرد تفشل أخرى في مجاراة وهج الكلمة في واقع محزون بالهموم، لتجيء القصص بلسماً لم يحسن وضعه على الداء، إما فشلا منا كمتلقين أو عجزا من الكاتب في الوصول إلينا.

مع نص الجمجمة، هناك نصان «ظمأ الباقيات» و«الزبانية» ينحوان إلى هم مشترك، وهو الظلم الواقع من قبل المجتمع على فرد غير سوي. وعطفا على الناشر الذي أخرج كتابا نادرا من حيث العناية والإتقان لكاتب شبه مغمور، طبع بالمجان كباكورة إبداع دار الكفاح، ستتبارى الأقلام للفوز بالنشر ضمن سلسلته ليس طمعا في مجانية الطبع بقدر ما هو احتبالا لحسن الطباعة وعنايتها، التي فاقت معظم منجزات منشآتنا الأدبية.

تتفاوت النصوص في الجمجمة بين القصيرة والقصيرة جدا، وهذه القصيرة جدا جاءت في نصوص ثلاثة: تفسير في إطار المعرفة، والكلمة ومعناها، والخطة، وكلها تعتمد اللمحة الخاطفة، وسرعة المعنى المجتاز لجمجمة المتلقي بقصد إيقاظه أو تخديره. وتكاد تتقاطع النصوص الثلاثة في معنى واحد لتحديد هوية الحياة التي نعيشها؛ فالأول يتحدث عن باب، والثالث عن نافذة وفي الثاني (الأوسط) ما يحدث لتلاميذ في صف دراسي، ولعل الباب هو الولادة، والنافذة هي الوفاة، وبين الأمرين دنيا نحياها بعقول تقترب أحيانا من عقول حمير محبوسة في جماجم، لا تعي إلا ممارسة بقاء الحياة من طعام وشراب ونوم يخمد أجيجها في ليالي حالكة، نحلل سوادها ببياض نشتريه من حوانيت زمن ولى، حتى إذا بلغ بنا اليأس مداه، كان الأمر لنا بين خيارين، إما الخروج من باب رسمه متحير عابث، أو نافذة أبدعها طفل باعث.

تكتظ المجموعة بسرد جميل في مبدئه ومنتهاه، إلا أنه يتوه في الوسط عند تعميق فكرة الكاتب، كما في «ظمأ الباقيات» التي تتناول عبدا أسودا، حاول دخول لعبة لم يقو على استكمال شرطها الذي باغته بما فيه ليخفيه حتى اكتمال اللعبة، قصة قد تدعونا إلى مراجعة نفوسنا في عمليات التفريغ التي نقوم بها بين حين وأخر، وأن نلحظ الفارق بين الاستفراغ والتفريغ.. وإن تشابهت حروفهما، أما قصة «الزبانية» فهي تبين

بجلاء السلطوية القاهرة على مبدع اتُّهم في عقله حتى قاده الأمر إلى تصديق أنه مجنون، بعد مؤامرة حيكت بدهاء ضده، أخرجت بقية عقله من جمجمته السليمة، في زمن سقيم، ومجتمع أخرق.

وبهذا القدر القليل من القصص تبقى الحالة كما هي دون عناء منا في التحايل عليها، فقد اعتدنا في التجارب التي مرت بنا أن نلحظ خيطا ينضد النصوص ضمن وحدة زمنية لتجربة ما، أما في هذه المجموعة، فتتشابك الخيوط أمامنا، مشكلة إشارات عصبية توحي إلى دور الجمجمة كحاضن لها إلى حين اكتشافها من قبل عقل لا يقل جنونا عنها. وكل هذه المعطيات المشيرة إلى التعقل وفعل العقلانية، تبرز في نفس المتلقي صورة الموت الكئيب، متمثلا في جمجمة لا يربطها نسق عام، أو جمال خلقي، ورغم هذا لا نملك إلا أن نقدر للكاتب جهده وإصراره على بعثرة تجاربه في مجموعة لن تكون الوحيدة في مشهدنا القصصي، وللجشي طريقة مع أبطاله، فيها من الهيمنة الشيء الكثير، رغم ما يظهر للمتلقي من حركتها التلقائية، لكنه في واقع الأمر صارم على شخوصه لرسم ما يبتغيه، وإن خسر الكثير من متعة السرد، ولعل القادم له من أعمال لن ينجو من هيمنة الصحافة وعملها الشاق على نفسية كل مبدع ابتلي بها، فهي سلطة لا بد أن تجد لها مكانا أثيرا في نفس متعاطيها.

سيجد القارئ نصوصا في المجموعة أقرب إلى الألغاز منها إلى القص الغامض، كنص «الديكة لا تصيح في الفجر» بحيث يتحتم عليك فك شفرة النص من كلام مسرود، ابتغي له قسرا أن يعابث الألغاز والأحاجي، وما الحياة إلا لغز لن يسهل فك طلسمه إلا بمثل تلك النصوص المؤجلة الدفع، إلى أذهان سابحة في الخيال؛ وربما تكتشف أن العنوان ما هو إلا سؤال للغز لن تجيب عليه ولو عرفته، لماذا الديكة لا تصيح عند الفجر؟ سؤال جوابه فيه، والجشي بارع في عناوينه يخطفها خطفا من رحيق معرفته باللعبة القصصية الشيقة، ولو أردت التعديل عليه، سيكون في عنوان واحد هو «سيماء الموت» الذي أفلتت ياؤه الثانية ليكون «سيمياء الموت». وكما خلت المجموعة من الإهداء والسيرة، خلت أيضا من الجمجمة صورة أو كتابة، وهو تواطؤ بين الكاتب وجمجمته على جعلنا في حال تساؤل دائم عما يريد وتريد. **فعندما يتعاظم الحلم في نفسية المبدع يكثر قلقه**، وتبدو أسئلته أكثر حدة، كسهام تطعن الإحباطات العائقة لكل انفلات فكري، ويتساوق الحلم مع العبث في خط واحد ليشكلا بعثا جديدا في عالم لا يعترف بحقيقة الواقع، ولا واقع الحقيقة، يقول النبي عليه الصلاة والسلام: «الناس نيام، فإذا ماتوا انتبهوا».

لما فرغت من الكتابة تحسست رأسي فلم أجده في مكانه، وكانت يداي تقبضان على جمجمة، أعترف بخيبتي في تحطيمها، أو ولوجها بالشكل المطلوب، لأنها كانت تضيء دهاليز غموض، وتفتح سراديب خفاء بفضح معلن، ما هو إلا صرخة في وجه نقاد لا يعرفون إلا ما يرفعهم فوق جماجم محطمة، وشتان بين من يحفر بقلمه كلمة حياة، وبين من يكتب بفأسه شهادة وفاة.

---

* قاص وناقد من السعودية.



الكتاب : المدينة في الوطن العربي في ضوء الاكتشافات الآثارية - النشأة والتطور

المحررون : أ. د. عبدالرحمن الطيب الأنصاري ؛ د. خليل المعيقل؛ و د. عبدالله الشارخ.

الناشر : مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية - المملكة العربية السعودية.

سنة : ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.

■ **عرض: محمد صوانه***

يتكوّن الكتاب من قسمين؛ يتضمّن أولها خمسة عشر بحثاً كُتبت باللغة العربيّة، وثانيها يتضمن الأبحاث المنشورة بالإنجليزيّة، وعددها ثمانية أبحاث، كما يضم الكتاب تقديما بقلم أ. د. عبدالرحمن الأنصاري وكشافاً للأسماء والأماكن. وملخصات باللغة العربية للأبحاث الإنجليزية وأخرى بالإنجليزيّة للأبحاث العربيّة، وفهرست عامّ، وصور ولوحات وجداول توضيحية تضمنتها الأبحاث.

يعد الكتاب مرجعاً مهماً في دراسة بداية الاستيطان في الوطن العربي منذ بداية الحياة على وجه البسيطة، بناء على دراسات علمية قامت على تنقيبات أثرية في مواقع متنوعة على امتداد الوطن العربي شرقاً وغرباً. وأشرف على تحرير الكتاب أ. د عبدالرحمن الطيب الأنصاري ود. خليل المعيقل، ود. عبدالله الشارخ، وساعدهم كاتب هذه السطور، وشارك في أبحاث الكتاب ثلة من العلماء والباحثين العرب، وعلماء من اليابان وأوروبا، تناولوا موضوعات متنوعة في مجال استيطان الإنسان، وبداية نشوء القرى الزراعية والتجمعات البشرية في القرى والمدن في المنطقة العربية.

وجدير بالذكر أن الكتاب ضم الأبحاث التي ألقيت في ندوة حملت الاسم نفسه، وأقيمت في دار الجوف للعلوم بمؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية في ديسمبر ٢٠٠٥م. وقد جاء الكتاب توثيقاً مهماً لها، ليكون مصدراً أساسياً من مصادر دراسة الاستيطان البشري في الوطن العربي، يهم جميع العلماء والباحثين والدارسين والمهتمين في تاريخ تطور المدينة العربية منذ بداية الاستيطان واستئناس الحيوان في عصور ما قبل التاريخ وفجره، حتى العصور الإسلامية.

ناقشت الأبحاث نشأة المدينة في الوطن العربي وتطورها وتخطيطها، والتحول الحضاري الذي طرأ على مجتمعات ما قبل التاريخ، وتحولها من أساليب الانتقال، والصيد، والجمع، والالتقاط في العصر الحجري القديم، إلى ممارسة الزراعة واستئناس الحيوانات وظهور القرى المبكرة في العصر الحجري الحديث، ما مهّد لظهور المدن في بداية العصور التاريخية. وفي الألف الثالثة قبل الميلاد، ظهرت في الوطن العربي مدن تضم مختلف المرافق، من معابد، وقصور، وأحياء سكنية، ومنشآت مائية، وأسوار وأبراج دفاعية. ثم توالى ظهور المدن والعواصم في مختلف أنحاء الوطن العربي (الجزيرة العربية، وبلاد الرافدين، وبلاد الشام، ووادي النيل، والمغرب العربي).

تطرقت الأبحاث إلى عدد من المدن في عصور ما قبل الإسلام، مثل: تيماء، ومأرب، والبتراء،

وخربة الذريح، والحجر، وقرية «الفاو»، والحضر، وتدمر، وغزة. وارتكزت المدن العربية التي نشأت بعد الإسلام على هذا الإرث الحضاري الكبير. ومن المدن الإسلامية التي تناولتها الندوة : جلفار على ساحل الخليج العربي، وفيد على طريق الحاج القادم من الكوفة إلى مكة المكرمة، وميناءي راية والكيلاني في طور سيناء اللذين شكلا حلقة اتصال بين الجزيرة العربية ومصر والمغرب العربي، ومدينتي بجاية وهنين في المغرب الأوسط (الجزائر).

وشملت الأبحاث عدداً من الموضوعات المهمة المتعلقة بتاريخ بداية الاستيطان في الوطن العربي، ومنها: «موروث العصور الحجرية ودوره في تشكيل قرى ومدن حضارة جنوبي الجزيرة العربية المبكرة» للدكتور عبدالرزاق المعمري من اليمن، و«تخطيط القرى الزراعية وعمارتها في العصر الحجري الحديث قبل الفخاري في بلاد الشام» لخالد بوغنيمة من الأردن، و«القرى الزراعية في المشرق العربي القديم» لسلطان محيسن من سوريا، و«على حافة المدينة: ظهور واضمحلال القرى الزراعية في سهل البطانة (شرق السودان)» لعباس محمد علي من السودان، و«ملامح المدينة في العصر البرونزي المبكر في شمالي الأردن، خربة الزيزفون حالة دراسية» لمعاوية إبراهيم وخالد دغلس من الأردن، و«قرية الفاو مدينة المعابد» لعبدالرحمن الأنصاري من السعودية، و«العاصمة السبئية مأرب: دراسة في تأريخها وبنيتها الإدارية والإجتماعية في ضوء النقوش السبيئية» لمحمد المرقطن من فلسطين، و«موقع الذريح»، لزيدون المحيسن من الأردن، و«حفريات الحجر: النقش اللاتيني ودلالة الإكتشــاف» لضيف الله الطلحي من السعودية، و«نقشان لاتينيان جديدان مكتشفان في جزائر فراسان» لفرانسوا فيلينوف من فرنسا، و«مدينة عنجر الأموية (لبنان) بين إشكالية الموروث البيزنطي وحاجات المدينة العربية الإسلامية» لحسن بدوي من لبنان، و«الاكتشافات الأثرية الحديثة في مدينة فيد التاريخية بمنطقة حائل» لفهد الحواس من السعودية، و«دور المدن الساحلية في الحركة التجارية للدولتين الحماوية والزيانية بالمغرب الأوسط: بجاية وهنين أنموذجـــــان» لمحمود لعرج من الجزائر، و«المدينة المنورة منبع الحضارات: المسوحات الأثرية في المدينة المنورة خلال الأعوام ١٤٢١هـ ، ١٤٢٢هـ ، ١٤٢٤هـ» لخالد اسكوبي من السعودية، و«الاستقرار والتأقلم في البيئات العمانية الجافة» لعلي التجاني من السودان.

واشتمل القسم الإنجليزي من الكتاب، على «أكوام الأصداف في البحر العربي والخليج: الاتصالات البحرية في الألفية السابعة قبل الحاضر» لباولو بياجي من إيطاليا، و«تيماء واحة ومركز تجاري على طريق قوافل البخور» لريكاردو إيخمان من ألمانيا، و«المستوطنات والفن الصخري في هضبة الحمة بسوريا إبان حملات الحقبة الآشورية الجديدة» لبول فان بيرج ورفاقه، و«خصائص المدن الكنعانية إبان العصر البرونزي المتأخر في فلسطين» لزيدان كفافي من فلسطين، و«وصف أسوار غزة القديمة» لجان هومبيرت وإيمان حسون، و «مؤسسات المدينة في شمالي الجزيرة العربية إبان العصر الروماني» لجون هيلي من بريطانيا، و«المدينة الإسلامية التجارية ميناء جلفار في رأس الخيمة بالامارات العربية» لجيفري كنغ من بريطانيا، و«المدينة وتجارة الشرق والغرب ميناءي رايا والكيلاني في الطور بسيناء» لموتسو كاواتوكو من اليابان.

ومن يتصفح الكتاب، يدرك أن جهداً كبيراً قد بذل في إخراجه وتصميمه وطباعته. وقد حفل على لوحات ملونة وبالأبيض والأسود وجداول ورسومات توضيحية، مع وضع شرح مختصر لها ، ورقمت ترقيماً تسلسليا لكل بحث على حده، ما يساعد القارئ والباحث على الوصول إلى مكان الإشارة إليها داخل النص.